Pamph.
Eng. Lit.
S.

Swinburnes Verskunst

LIBRARY
NOV 22 1911
UNIVERSITY OF TORONTO.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät

der

Kgl. Albertus-Universität

zu Königsberg i. Pr.

vorgelegt von

Maria Kado

aus Memel.

BERLIN

Verlag von Emil Felber

1910

Gedruckt mit Genehmigung
der philosophischen Fakultät der Kgl. Albertus-Universität
zu Königsberg i. Pr.
Referent: Geheimrat Prof. Dr. Kaluza.

Mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Kgl. Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr. erscheinen als Dissertation nur die Abschnitte: Einleitung, Teil I a—d und Abschließende Betrachtungen; die ganze Arbeit wird demnächst als 9. Band der Normannia bei Emil Felber, Berlin veröffentlicht werden.

Meinen guten Eltern

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung: Neue Bestrebungen auf dem Gebiete der metrischen Forschung 1
Algernon Charles Swinburne 7

Die lyrische Dichtung

I. Die Lyrik der Empfindung 11
a) The Lyric 11
b) The Song 19
c) The Ballad 33
d) The Roundel 46

Abschließende Betrachtungen:

Der Werdegang Swinburne's 57
Strophenbau und Rhythmus 60
Sprachmelodie 62
Poetischer Stil 65

Einleitung

Neue Bestrebungen auf dem Gebiete der metrischen Forschung

„A dunce like myself measures verse — by ear and not by finger!“ Mit diesen ironischen Worten charakterisiert Swinburne aufs trefflichste die Kluft zwischen der alten und der neuen Methode metrischer Forschung. Die Metrik, die J. Minor in seiner neuhochdeutschen Metrik (Straßburg 1902) als die Lehre von den Prinzipien der Verskunst definiert, bemühte sich in früheren Zeiten, die Dichtungen den einmal aufgestellten Prinzipien unterzuordnen. Kennzeichnend für diese rein äußerliche Methode ist der Ausspruch Goldsmiths: „The only difference between classical metres and ours is that the former count the feet and we count the syllables“.

Heute hingegen sieht die Metrik es als ihre höchste Aufgabe an, in den Geist und das Wesen der Dichtung einzudringen, die technischen Kunstmittel jedes Dichters zu studieren und nach ihnen ihre Gesetze zu erweitern. Nicht der Metriker schreibt den poetischen Werken die Gesetze vor, sondern das Genie, der Dichter. Alle metrischen Mittel: Strophenbau, Rhythmik, Sprachmelodie müssen den feinsten Seelenregungen des Dichters folgen und sind wie diese beständigem Wechsel unterworfen. Es gilt für die Metrik der Ausspruch Byrons: „So far are

principles of poetry from being invariable that they never were nor ever will be settled".

a) Rhythmus

Als man im 16. und 17. Jahrhundert anfing, theoretische Erörterungen über den englischen Versbau anzustellen, ging man dabei von den für die klassische Verskunst geltenden Gesetzen aus und kam infolgedessen in manchen wesentlichen Punkten zu einer falschen Auffassung des auf ganz anderen Prinzipien beruhenden modernen englischen Verses. Erst in den letzten Jahrzehnten haben Metriker wie Mayor, Alden, Johnson, Lewis, Omond u. a. sich von dieser althergebrachten Auffassung des englischen Verses freigemacht und seine Eigenart richtig erkannt.

T. S. Omond wendet sich mit besonderer Schärfe gegen die Einteilung des englischen Verses in die aus der antiken Metrik übernommenen Versfüße: Trochäus, Jambus, Daktylus und Anapäst, da sie auf einer Zerlegung in feststehende Zeiteinheiten oder Moren beruhen, die wir in der englischen Sprache nicht kennen. Der antike Versfuß zerfällt in lange und kurze Silben, und zwar so, daß die Länge stets die doppelte Zeit der Kürze ausfüllt. Omond unterscheidet nur zwei Rhythmen: das *duple metre* und das *triple metre*. Die Zeiteinteilung ist nicht absolut, sondern nur relativ feststehend; sie darf in den verschiedenen Strophen und Versen wechseln, wird aber innerhalb eines Verses, wenn nicht gerade ein Wechsel des Ausdrucks vorliegt, innegehalten.

Bei dem *duple metre* ist jeder Zeitabschnitt in der Regel durch zwei Silben auszufüllen: eine schwerere und eine leichtere, bei dem *triple metre* dagegen durch drei Silben: eine schwerere und zwei leichtere. In der Regel! Zur Belebung der Sprache werden leichte Silben einge-

schoben, natürlich unter Verkürzung der anderen Silben. Um der Sprache mehr Würde und Ruhe, mehr Nachdruck zu verleihen, verzichtet der Dichter auf eine leichte Silbe und läßt an ihre Stelle eine Pause treten oder dehnt die anderen Silben aus. Immer aber muß der Rhythmus, die regelmäßige Zeiteinteilung, gewahrt bleiben und durch den Akzent markiert werden. „Syllabic variety contrasted with temporal uniformity creates the charm of English verse" sagt Omond.

Es handelt sich nicht um Feststellung der Hilfsmittel, deren sich ein Dichter bedient, „um die von einem bestimmten Rhythmus vorgeschriebene Silbenzahl zu erreichen" (A. Klug, Untersuchungen über Robert Brownings Verskunst. Diss. Erlangen 1908), sondern um die Erkenntnis der Wirkungen, die der Dichter durch Veränderung der regelrechten Silbenzahl eines Versmaßes erzielt.

Im *triple metre* werden die Senkungen im allgemeinen durch leichtere Silben ausgefüllt als im *duple metre*. Silben, die diesen Rhythmus noch fließend gestalten, verleihen dem *triple metre* Schwere und Unregelmäßigkeit. Genauere Untersuchungen konnten auf diesem Gebiete erst angestellt werden, als sich mit dem Fortschritt der experimentellen Psychologie die Möglichkeit ergab, auf experimentellem Wege die Länge der Silben und Laute und ihre gegenseitige Beeinflussung festzustellen[1]).

Das *duple metre* entspricht dem trochäischen und jambischen, das *triple metre* dem daktylischen und anapästischen Rhythmus. In den folgenden Ausführungen werden nach dem Vorbilde der meisten modernen Metriker die alteingebürgerten Ausdrücke beibehalten, der Ausdruck „Versfuß" wird indessen vermieden, da er leicht zu irri-

[1]) Vergl. das eben erschienene Werk von Paul Verrier, Principes de métrique anglaise, Paris 1910.

gen Auffassungen über die englische Prosodie Anlaß geben kann.

Im Gegensatz zu Omond behalten wir auch die Unterscheidung zwischen steigendem und fallendem Rhythmus bei und stützen uns dabei auf das Urteil Brückes, dessen experimentelle Untersuchungen im trochäischen Rhythmus einen im allgemeinen langsameren Gang als im jambischen ergaben, und auf das Aldens, der den Eindruck der Ruhe und Würde, der durch den fallenden Rhythmus erzeugt wird, hervorhebt. Bestimmend für unsere Entscheidung war indessen die sich aus unseren Untersuchungen ergebende Überzeugung, daß Swinburne zwischen dem fallenden und steigenden Rhythmus unterschied und ihn erfolgreich zum Ausdruck bestimmter Stimmungen verwendete.

Die gleichmäßige Zeiteinteilung wird durch den Akzent markiert, d. h. durch die Hervorhebung einer Silbe vor ihren Nachbarsilben durch Tonverstärkung. „Accent is very relative, it is an increase or decrease of pressure, not a sudden stress". Während in der antiken Verskunst der rhythmische Akzent von dem Prosaakzent unabhängig ist, müssen in germanischen Versen in der Regel beide zusammenfallen. Doch darf die Regelmäßigkeit nicht bis zur Monotonie getrieben werden. Eine durch den Wortlaut bedingte gelegentliche Verlegung des Versakzents dient zur Belebung des Verses, hebt ihn aus seiner Umgebung heraus und verleiht einzelnen Wörtern einen besonderen Nachdruck. Die in dem Versakzent stehende Silbe verliert auf Kosten ihrer Nachbarsilben an Schwere, und wir lesen mit der sogenannten „schwebenden Betonung". Gerade auf diesem Widerstreit zwischen Wort- und Versakzent beruht zum großen Teile der Reiz des modernen Verses. Aber auch ihm ist eine gewisse Grenze gezogen, die Kaluza (Englische Metrik, Berlin 1909, p. 265) in

die Worte faßt: „Die Aufgabe des Dichters ist es, die mannigfaltigen Betonungsformen der gewöhnlichen Rede in den Vers so einzuordnen, daß weder das Versschema verdunkelt, noch auch der natürlichen Wort- und Satzbetonung Gewalt angetan wird".

b) Sprachmelodie

Brücke weist nach, daß mit dem stärkeren Akzent fast immer eine Tonerhöhung verbunden ist, welche auf eine stärkere Spannung der Stimmbänder, die dem reichlichen Luftabfluß entgegenwirkt, zurückzuführen ist. Diese rhythmische Tonbewegung, die Sprachmelodie, wird erhöht durch eine sorgfältige Auswahl des Wortlauts, der Vokale und Konsonanten und wird alsdann zu einem der wichtigsten poetischen Ausdrucksmittel.

Ein kürzlich erschienener Aufsatz von K. Luick: Über Sprachmelodie in deutscher und englischer Dichtung (Germanisch-romanische Monatsschrift, Januar 1910), enthält manches Neue und Anregende auf diesem Gebiet, gelangte aber zu spät in unsere Hände, um bei den vorliegenden Untersuchungen noch berücksichtigt zu werden. Luick weist nach, daß bei ausdrucks- und stimmungsvollem Vortrag von Dichtungen teils ein Mollklang, teils ein Durklang zu hören ist, und zwar so deutlich, daß die einzelnen Stellen nur von Akkorden in ganz bestimmter Moll- oder Durtonart begleitet werden können, falls vollkommene Harmonie herrschen soll.

Die nahe Verwandtschaft der Poesie mit der Musik führte zu mehrfachen Versuchen, auch den Vers nach musikalischen Prinzipien zu behandeln und seinen Aufbau durch Notenschrift wiederzugeben. Diese Bestrebungen konnten zu keinen positiven Erfolgen führen, da sie dem Wesen der Sprache und Poesie widersprechen. In der Musik zerfällt der Takt, die Zeiteinheit, in scharf ab-

gegrenzte Zeiten, die in bestimmten mathematischen Verhältnissen zueinander stehen. Immerhin haben diese Untersuchungen das Verständnis für das Wesen der englischen Metrik wesentlich gefördert.

c) Wechselwirkung zwischen dem metrischen Aufbau, dem poetischen Ausdruck und dem Inhalt einer Dichtung

Die äußere Form der Dichtung steht in engstem Zusammenhang mit ihrem Inhalt. Wie in einer Wohnung Zimmerdekoration und innere Einrichtung harmonisch übereinstimmen müssen, wie die Schönheit eines Gewandes nach seiner Anpassung an das Äußere, an die Eigenart seines Trägers zu beurteilen ist, so hängt der Wert der metrischen und poetischen Behandlung einer Dichtung von ihrem Einklang mit dem Inhalt ab.

Erst bei vollständiger Verschmelzung von Wort, Ton und Rhythmus wird der Dichter das in ihm lebendige Gefühl empfänglichen Seelen mitzuteilen vermögen. Nach Lewis, The Principles of English Verse, New York 1905, sind die verschiedenen Elemente der Dichtkunst so eng miteinander verknüpft, daß sie durch nichts voneinander getrennt werden können. Es darf die metrische Untersuchung einer Dichtung nicht vollständig von einer literarisch-ästhetischen Betrachtung getrennt werden, eine Grundforderung, gegen die bisher fast allgemein verstoßen worden ist. Die Klage von Theys (Métrique de Victor Hugo, Liège 1896), daß heutzutage unglücklicherweise Form und Inhalt zu scharf voneinander geschieden werden, ist durchaus berechtigt.

Vorliegende Arbeit soll ein Versuch sein, die metrische Kunst Swinburnes im engsten Anschluß an den Inhalt seiner Dichtungen zu untersuchen. Wir gruppieren diese daher nicht mechanisch nach der Strophenform, sondern

nach dem Inhalt in lyrische, epische und dramatische Dichtungen und untersuchen die Kunstmittel, deren Swinburne sich bedient, um das charakteristische Moment jeder Dichtung herauszuarbeiten: Strophenbau, Rhythmus, Sprachmelodie und Stilistik. Wir schlagen den deduktiven Weg ein und stellen uns damit in Gegensatz zu Kroder (Shelley's Verskunst. Erlangen 1903), Löwe (Beiträge zur Metrik Rudyard Kiplings, Marburg 1905) und Klug (Untersuchungen über Robert Browings Verskunst. Erlangen 1908), die von der Silbenmessung zum Versschmuck und Strophenbau gehen, also den induktiven Weg beschreiten, den nach Klugs Urteil „wohl jeder Metriker am natürlichsten einschlägt", eine Behauptung, der wir uns nicht anschließen können. Auch behandeln wir die einzelnen metrischen Elemente nicht gesondert, sondern gemeinsam, in ihrer steten Wechselwirkung aufeinander.

Algernon Charles Swinburne

Swinburne ist die eigenartigste und gewaltigste Erscheinung unter den englischen Dichtern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, eine stark ausgeprägte Persönlichkeit, über die schon 1879 Strodtmann in seinen „Dichterprofilen" II, p. 45 urteilte: „Der aufgehende Stern am Himmel der englischen Literatur ist ein glutvoller Planet mit unstetem Zwitterlicht, welcher Sturm und eine Zeit der Veränderung ankündigt." Swinburne ist beseelt von dem modernen Geist der Auflehnung gegen Autorität, von dem Ringen nach individueller Freiheit und schüttelt jede ihm durch Konventionalismus, durch Überlieferung auferlegte Fessel ab. Nicht nur der Inhalt seiner Dichtungen verrät den Revolutionär, den Neuerer, sondern auch die Form, in die er seine Gedanken, seine Empfindungen kleidet, ist neu und eigenartig und verkündet ein poetisches Genie von seltener Schöpferkraft.

Unerschöpflich ist Swinburne in der Erfindung neuer und überaus geschickt in der Verwertung alter metrischer Formen. Einen Einblick in die unübertroffene Vielseitigkeit Swinburnes in metrischer Beziehung gewährt eine Statistik von R. H. Fletcher, The Metrical Forms used by Certain Victorian Poets (Journal of English and German Philology, Jan. 1906 p. 87). Fletcher hat bei einigen bedeutenden englischen Dichtern Untersuchungen über die Anzahl der verschiedenen, von ihnen benutzten Strophenformen angestellt und folgende Ergebnisse erhalten:

Chaucer:	23	forms
Milton:	30	„
Browning:	200	„
Tennyson:	240	„
Swinburne:	430	„

Wie verschieden auch das Urteil über den geistigen Gehalt der Dichtungen Swinburnes lauten mag, den Ruhm, der größte Verskünstler unter den Dichtern Englands zu sein, spricht ihm keine Kritik ab. Swinburnes Verse offenbaren eine bis dahin ungeahnte Schönheit, einen unerwarteten Klangreichtum der englischen Sprache.

Jedes Genie, das eigene Wege wandelt, erwirbt sich nur langsam Anerkennung. Auch Swinburne ist viel und mannigfaltig angegriffen worden. Als er aber im hohen Alter von fast 72 Jahren, am 10. April 1909, aus dem Leben schied, war sein Ruhm schon weit über die Grenzen seines Heimatlandes gedrungen.

Die Eigenart und Vielseitigkeit, die Swinburne in der äußeren Gestaltung seiner Dichtungen bekundet, läßt ihre Untersuchung und Durchforschung vom metrischen Standpunkt aus als überaus lohnend erscheinen. Sie vermag nicht nur zu einem besseren Verständnis der poetischen Kraft dieses großen Dichters beizutragen, sondern

verspricht auch für die Weiterentwicklung der englischen Metrik von Wert zu sein.

Den folgenden Untersuchungen liegt die in den Jahren 1904 und 1905 zu London bei Chatto and Windus erschienene Ausgabe der Werke Swinburnes zugrunde:

I. Swinburne's Poems 1904.

Vol. I: Poems and Ballads. First Series, 1866.
Vol. II, p. 3—237: Songs before Sunrise, 1871.
p. 249—316: Songs of Two Nations, 1875.
Vol. III, p. 5—162: Poems and Ballads, Second Series, 1878.
p. 169—289: Poems and Ballads. Third Series, 1889.
p. 293—359: Songs of the Springtides, 1880.
Vol. IV, p. 5—150: Tristram of Lyonesse, 1882.
p. 153—232: The Tale of Balen, 1896.
p. 235—332: Atalanta in Calydon, 1865.
p. 335—412: Erechtheus, 1876.
Vol. V, p. 3—110: Studies in Song, 1880.
p. 115—193: A Century of Roundels, 1882.
p. 194—225: Verschiedene Dichtungen.
p. 227—250: Sonnets, 1882.
p. 252—293: Verschiedene Dichtungen.
p. 297—319: Sonnets on English Dramatic Poets, 1882.
p. 319—370: A Dark Month, 1882.
p. 373—423: The Heptalogia, 1880.
Vol. VI, p. 5—119: A Midsummer Holiday (1884) and Other Poems, 1884.
p. 121—272: Astrophel and Other Poems, 1894.
p. 279—427: A Chanuel Passage and Other Poems, 1904.

II. Swinburne's Tragedies. 1905.

The Queen-Mother und Rosamond. 1860.
Chastelard. 1865.

Bothwell. 1874.
Mary Stuart. 1881.
Marino Faliero. 1885.
Locrine. 1887.
The Sisters. 1892.
Rosamund, Queen of the Lombards. 1899.

Die lyrische Dichtung

I. Die Lyrik der Empfindung

a) The Lyric.

Swinburne hat uns zahlreiche kurze lyrische Dichtungen hinterlassen, von denen einige zu den Perlen englischer Dichtung gehören. Sie verraten eine Tiefe und Schlichtheit der Empfindung, eine Freude an den unscheinbarsten Dingen und Erlebnissen, wie sie nur einer großen freien Seele eigen sein kann. Ihr Hauptzauber beruht auf ihrer einfachen und doch melodischen Sprache, auf dem Rhythmus und der schlichten Form, die sich dem Inhalt eng anschmiegen. Nirgends finden wir eine umständliche Strophenform, lange ermüdende Zeilen.

Im Jahre 1882 veröffentlichte Swinburne eine durch ihren innigen, herzlichen Ton, durch vollkommene Sprache und Metrik ausgezeichnete Sammlung von 31 kurzen lyrischen Dichtungen unter dem Titel *A Dark Month*, V, 318—367. Diese *lyrics*, zu denen Swinburne durch Victor Hugos *La Maison sans enfants* angeregt wurde, schildern den Schmerz des Dichters über die Krankheit eines ihm lieb gewordenen siebenjährigen Knaben. Ohne das helle Kindeslachen und die leuchtenden Kinderaugen erscheint ihm die Welt trübe und leer; mit der allmählichen Genesung des Knaben kehrt auch seine Lebensfreude wieder. Die Krankheit währte

einen Monat, und an jedem Tage verlieh der Dichter seiner Empfindung poetischen Ausdruck. Alle diese Empfindungsbilder sind in schlichte Formen gekleidet. Bei weitem vorwiegend sind vierzeilige Strophen mit gekreuzter Reimstellung, denen die verschiedensten Rhythmen und Versmaße zugrunde liegen.

Die Vierzeilen von Nr. 18 sind sehr geschickt aus nur einhebigen anapästischen Versen aufgebaut: a b a b_1 anapästisch.

Not the ghost
Of a word
Riding post
Have I heard,
Since the day
When my king
Took away
With him spring.

2-hebig-anapästische Verse umfaßt Nr. 13: a b a b_2 anap. In Nr. 28 ist dasselbe Versmaß zu sechszeiligen Strophen vereint: a b a b a b_2 anap. Es wechseln klingender und stumpfer Reim miteinander regelmäßig ab; nach dem klingenden Reim zählt der erste Anapäst der folgenden Zeile nur e i n e Senkung. In der zweiten Strophe:

She is wearier not óf us
Than we of the dream
That spring was to love us
And joy was to gleam
Through the shadows above us
That shift as they stream

liegt meinem Empfinden nach in óf us: lóve us ein nicht ganz einwandfreier Reim vor, da zur Erzielung des Gleichklangs im ersten Ausdruck eine Verschiebung des Akzents von „us“ auf „of“ erforderlich ist.

Schlicht gestaltet sind: Nr. 26: a b a b_3 troch., Nr. 12, 22, 24: a b a b_3 anap., Nr. 8, 14: a b a b_4 jamb. Viel-

fach ist die Vierzeile ungleichmetrisch aufgebaut, z. B. in Nr. 21 und 30: $a_3 b_2 a_3 b_2$ anap., Nr. 29: $a b a_3 b_2$ anap., Nr. 25: $a b_2 a b_3$ anap. Sehr ausdrucksvoll ist der Aufbau von Nr. 23, wo abwechselnd die inneren und die äußeren Zeilen 2-hebig sind: $a_3 b a_2 b_3$ $c_2 d c_3 d_2$ anap. Nr. 19 klingt infolge der häufigen bob-Verse zerrissen: $a_2 b_1 a_3 b_1$ anap.:

Because I adore you
And fall
On the knees of my spirit before you
After all,
You need not insult,
My king,
With neglect, though your spirit exult
In the spring,
Even me . . .

Die gleichen Variationen führt der Dichter mit 4- und 3-hebigen Versen aus: Nr. 17 und 27: $a b a_4 b_3$ jamb. Nr. 2 und 4: $a b_4 a b_3$ anap. In Nr. 3: $a_4 b_3 a_4 b_3$ anap. entspricht der häufige Ersatz der beiden leichten Silben durch eine schwerere der trüben Stimmung, welche die Dichtung widerspiegelt. Langzeilen in Verbindung mit Kurzzeilen finden wir in Nr. 16: $a_6 b_2 a_6 b_2$ troch. und Nr. 9: a_8 $(\alpha\alpha_4)$ b_2 $c_8(\gamma\gamma_4)$ b_2 troch. Die erste und dritte Zeile weisen hier anstatt des Endreims Binnenreim auf und die Strophe ließe sich ohne Nachteil in eine Schweifreimstrophe verwandeln: $a a_4 b_2 c c_4 b_2$ troch. Nur einmal begegnen wir dem Reimpaar und zwar in Nr. 7: $a a_5$ anap.:

If a soul for but seven days were cast out of heaven and its mirth,
They would seem to her fears like as seventy years upon earth.

Der Binnenreim erhöht die Farbenpracht und den Wohlklang der Langzeilen, ohne sie zu zergliedern. Eine Zerlegung in Kurzzeilen würde die Verse inhaltlich zerreißen und zerstückeln. In Nr. 15 sind 3-hebig-anapästische Reimpaare zu Vierzeilen vereint: $a a b b_3$ anap.

Mehrfach verbindet der Dichter ein Reimpaar und eine Vierzeile mit gekreuzter Reimstellung zu einer sechszeiligen Strophe, so in Nr. 6: a a b c b c$_3$ anap., in Nr. 1: a b c c a b$_3$ anap. und in Nr. 5: a$_4$ b$_3$ a a a$_4$ b$_3$ troch. Die freudig gestimmte, fast odenartige Schlußdichtung Nr. 31 besteht aus fünfzeiligen Strophen: a b a b$_3$ b$_7$ anap. Als sehr geeignet zu lyrischen Dichtungen erweist sich der Dreireim in ungleichmetrischen Versen in Nr. 20: a$_3$ a$_4$ a$_6$ troch.

Ähnliche schlichte Strophenformen verwendet Swinburne in *lyrics*, die wir verstreut in den „Poems and Ballads" und anderen Sammlungen finden. *Baby-Bird* III, 228 ist überaus lieblich und geschickt aufgebaut: a$_4$(aa$_2$)b$_3$a$_4$(aa$_2$)b$_3$ troch.

Baby-Bird, baby-bird,
Ne'er a song on earth
May be heard, may be heard,
Rich as yours in mirth.

Die häufigen Wiederholungen entsprechen dem leichten Kindesgeplauder, das zuweilen durch eine würdigere Strophe aus nur 3-hebigen Versen ohne Binnenreim unterbrochen wird. Schwerfällig dagegen klingen die Verse von *Six Years Old* V, 77 in erweiterter Balladenstrophe mit abwechselnd klingendem und stumpfem Ausgang: a$_4$ b$_3$ a$_4$ b$_3$ a$_4$ b$_3$ jamb. In dem sonst sehr ansprechenden *A Rhyme* III, 226: a b a$_3$ b$_2$ troch. stören einige Enjambements, die eng zusammengehörende Worte von einander trennen, z. B.:

Right it is and meet
Rhyme should keep not true
Time with such a sweet
Thing as you.

Im Rhythmus nicht immer einwandfrei sind die *Adieux à Marie Stuart* V, 259: a$_4$ b$_3$ a$_4$ b$_1$ jamb.; die

Schlußzeile ist zuweilen 2-, ja 3-hebig. *In a Garden* III, 224 ist sehr geschickt aufgebaut: $a_3 b_2 b_3 a_5$ troch. Den tändelnden Worten in den Kurzzeilen folgt in der Langzeile eine leichte Reflexion. Eine Erweiterung dieser Strophenform finden wir in drei Gedichten, die unter dem Namen *Before the Mirror* I, 129 zusammengefaßt sind: $a_3 b_2 a_3 b_2 c c_3 b_5$ jamb.:

White rose in red rose-garden
Is not so white;
Snowdrops that plead for pardon
And pine for fright
Because the hard East b l o w s
Over their maiden r o w s
Grow not as this face g r o w s from pale to bright.

Wohl reimt in der Langzeile die dritte Hebung mit den beiden vorhergehenden Zeilen, aber mit Vorbedacht vermeidet der Dichter den Endreim, um die Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers von dem Reime, der hier nur einen musikalischen Zweck verfolgt, abzulenken und den inhaltlich wichtigen Worten *„as this face“* und *„from pale to bright“* zuzuwenden. Alle a-Reime sind klingend, die übrigen stumpf; der b-Reim der ersten Strophe kehrt in allen Strophen wieder und verknüpft sie mit einander. Die Sprache ist sehr melodisch, und die überwiegende Verwendung voller Silben verleiht der Dichtung eine gewisse Würde.

In scharfem Kontrast dazu steht der leichte Ton von *Love at Sea* I, 179, einer Dichtung, die S w i n b u r n e selbst als „imitated from Théophile Gautier“ bezeichnet. Der Bau der ersten Strophe weicht ein wenig von dem der übrigen ab: $A_3 B_2 a_3 b_2 a a_3 A_3 B_2$ $c c_3 d_2 e e_3 d_2 A_3 B_2$ jamb. *An Old Saying* VI, 253 weist einen ähnlichen Strophenbau, indessen dem ernsteren Inhalt entsprechend in längeren Zeilen, auf: $A_4 B_3 a_4 b_3 c c_4 A_4 B_3$ jamb. Der Rhythmus ist sehr frei und unregelmäßig. Sehr schön in seiner Schlichtheit

ist das tiefempfundene *A Leave-Taking* I, 52: a a b a b a $_5$ a $_2$ jamb. Nicht nur die kurze Schlußzeile, sondern auch der erste, zweite und sechste Vers sind refrainartig gestaltet und verleihen der Dichtung den echten Volkston.

Zeichnen sich die bisher besprochenen Dichtungen durch Wohlklang und Fluß der Sprache aus, so wirkt das auf ein neunjähriges Mädchen verfaßte Gedicht *Olive* III, 230 hart, spröde und eintönig. Schuld daran sind vor allem die vielen schlecht gewählten Enjambements:

Love untold
Sings in silence, speaks in light
Shed from each fair feature, b r i g h t
S t i l l from heaven, whence toward us, n o w
N i n e y e a r s since, she deigned to b o w
D o w n the brightness of her brow,

Die Strophe zeigt einen architektonischen Aufbau: a $_2$ b b c c c d d $_4$ a $_2$ troch. Prächtig in der Schlichtheit der Empfindung ist *A Child's Laughter* V, 283: a a a a $_4$ b $_3$ c c c c $_4$ b $_3$ troch. Die Schweifreimverse haben weiblichen, die übrigen stumpfen Ausgang:

All the bells of heaven may ring,
All the birds of heaven may sing,
All the wells on earth may spring,
All the winds on earth may bring
All sweet sounds together;

Sweeter far than all things heard,
Hand of harper, tone of bird,
Sound of woods at sundawn stirred,
*W*elling *w*ater's *w*insome *w*ord,
*W*ind in *w*arm *w*an *w*eather,

Das Rauschen des Wassers und das Säuseln des Windes werden am Schlusse durch die zahlreichen alliterierenden *w* versinnbildlicht. Sehr wirkungsvoll ist die aufzählende Ausdrucksweise zu Anfang der Dichtung.

Schlicht und einfach klingen: *Comparisons* V, 278: a b a b a b $_3$ jamb., *A Child's Thanks* V, 285: a b c c d d a b $_3$

jamb., *Seven Years Old* V, 273: a b a a b a b$_4$ troch. und *Three Weeks Old* VI, 402: a b a b$_5$ troch. In allen diesen Gedichten wechseln klingender und stumpfer Reim miteinander regelmäßig ab. In dem letzten wirkt der refrainartige Anfang jeder Strophe sehr ausdrucksvoll: *Three weeks since — Three weeks old — Three weeks past.* Eine ähnliche Strophenverknüpfung findet in *Pastiche* IV, 90: a a b b$_4$ troch. statt, während sie in *Before Sunset* III, 92 a b a b b a b a$_4$ troch. durch Beibehaltung des a-Reimes auch in der zweiten Strophe bewirkt wird.

Vollkommen sind Aufbau und Sprache in dem Liebeslied *The Oblation* II, 221: a b c a b c$_3$ dakt. Die sechs Reimwörter der ersten Strophe kehren in den beiden folgenden Strophen wieder. Die zahlreichen einfachen Wiederholungen und ähnlichen Satzwendungen gestalten diese Dichtung sehr ausdrucksvoll, ohne ihr den schlichten Charakter zu nehmen.

Sehr reizvoll sind die drei *Triads* III, 111, von denen jede aus 3 Strophen nach dem Schema a b c$_3$ b$_2$ anap. besteht. Die Strophenverkettung ist kunstvoll durchgeführt, besonders in der ersten Triade:

The word of the sun to the sky
The word of the wind to the sea,
The word of the moon to the night,
What may it be?

The sense to the flower of the fly,
The sense of the bird to the tree,
The sense to the cloud of the light,
Who can tell me?

The song of the fields to the kye,
The song of the lime to the bee,
The song of the depth to the height
Who knows all three?

Die prägnant gefaßten Fragen am Schlusse jeder Strophe verleihen der Dichtung einen eigenartigen Reiz.

Ihr schwerfälliger, aus Spondeen aufgebauter Rhythmus unterbricht in vorteilhafter Weise den leichten Fluß der Anapäste. Wir haben es hier mit refrainartigen Versgebilden zu tun, die in der Wiederholung einer hervortretenden Redewendung in einem vom Hauptschema abweichenden Rhythmus bestehen, im Gegensatz zum Refrain aber nicht den gleichen Wortlaut haben. Dieser Versschmuck, der in der altfranzösischen Dichtung sehr beliebt war, wird von Thurau, Der Refrain in der französischen Chanson, Berlin 1901, p. 7 ff. als *Responsion* bezeichnet.

In der ersten Strophe der zweiten und dritten Triade kehrt dagegen das Schlußwort jeder Zeile am Anfang der nächsten wieder:

The message of April to May
Thut May sends on into June
And June gives out to July
For birthday boon.

Swinburne wendet in seinen kurzen lyrischen Dichtungen mit Vorliebe Strophenformen an, die schon in der mittelenglischen Lyrik gebräuchlich waren. Die englische Poesie wurde im 12., 13. und 14. Jahrhundert, zur Zeit der Normannenherrschaft in England, stark von der nordfranzösischen und durch ihre Vermittelung von der provenzalischen Dichtung, in der schon früh die Lyrik zu hoher Entwicklung gelangt war, beeinflußt.

Über den metrischen Bau der altfranzösischen Dichtungen gibt uns Orth in seiner ausführlichen Dissertation: Über Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik, Kassel 1882, Aufschluß. Die Strophen sind zur Hauptsache aus kurzen, gleich- oder ungleichmetrischen Versen aufgebaut. Was den Reim anbetrifft, so ist eine Tendenz zur Verwendung möglichst gleicher Reime innerhalb einer Strophe oder auch einer Dichtung unverkennbar. Besonderer Wert wird auf eine enge

Strophenverkettung gelegt. Es kehren entweder alle oder auch nur einige Reime der ersten Strophe an den betreffenden Stellen der folgenden Strophen wieder.

Ganz besonderer Beliebtheit und Verbreitung erfreute sich der Refrain in der provenzalischen und altfranzösischen Dichtung. Er besteht entweder in der wörtlichen Wiederholung eines Verses, einer Vershälfte oder eines Wortes, oder in der reglmäßigen Wiederkehr eines vom Hauptschema abweichenden Rhythmus oder einer eigenartigen Redewendung, der sogenannten Responsion. Der Refrain steht gewöhnlich am Ende der Strophe, zuweilen auch am Anfang oder in der Mitte.

Alle diese metrischen Formen wurden in die englische Dichtung übernommen, aber nur die einfacheren, sich der englischen Sprache leicht anpassenden, wurden in ihr heimisch. Swinburne verwendet auch die komplizierteren Strophenverknüpfungen und Reimstellungen, jedoch in so geschickter Weise, daß sie die Schlichtheit des Ausdrucks, die Wärme der Empfindung nicht zu unterdrücken vermögen, wohl aber seinen *lyrics* einen eigenartigen Reiz verleihen.

b) The Song.

Der *song* schließt sich den *lyrics* eng an. Anfangs fast gleichwertig mit diesen und dazu bestimmt, gesungen zu werden, hat er allmählich die Bedeutung einer etwas würdigeren, inhaltreicheren Dichtung angenommen. Wenn Johnson (Forms of English Poetry, New York 1904 p. 230) sagt: "The true lyric or song, in the modern sense, is the brief expression of subjective emotion: pathos, love, exultation, patriotism", so setzt er sich mit dieser Definition in Widerspruch zu Swinburnes Auffassung von dieser Dichtungsgattung. Swinburne bezeichnet mit „song" sowohl leichte kurze, als auch inhalt- und umfangreichere lyrische Dichtungen.

Songs leichteren Inhalts

Swinburne liebt es, kurze lyrische Gesänge in seine Dramen einzustreuen. Sie sind größtenteils in französischer Sprache und in altfranzösischen Strophenformen geschrieben und dienen dem Dichter als ein wichtiges Hilfsmittel, die Handlung seiner Dramen da, wo es ihm wünschenswert erscheint, mit der Atmosphäre französischen Lebens zu umgeben. Wir finden sie in der Trilogie über die unglückliche, am französischen Hofe erzogene Schottenkönigin Mary Stuart und in seinen Jugenddramen: *The Queen-Mother* und *Rosamond*. Die Verwendung jener kunstvollen Strophenformen, die nur wenig Eingang in die englische Dichtung gefunden haben, berechtigen uns zu der Annahme, daß Swinburne die Anregung zu ihnen direkt aus französischen Quellen schöpfte; er selbst weist zuweilen auf französischen Einfluß hin.

In *The Queen-Mother* I, 2 singt Denise ein französisches Liebeslied in 8-zeiliger Strophe, die nur auf zwei Reime ausgeht. Die vierte und achte Zeile wiederholen als Refrain den Anfang der ersten und fünften Zeile: (B)aba$_{10}$B$_4$(B)aba$_{10}$B$_4$ silbig. Eine gleiche Silbenzahl der Verse weist ein sehr schöner Gesang in *Rosamond* III auf; der 4-silbige Refrain dient zur Verknüpfung von vier Dreireimen in Zehnsilblern: aaa$_{10}$B$_4$ccc$_{10}$B$_4$ddd$_{10}$B$_4$ eee$_{10}$B$_4$-silbig.

Einen nur 1-hebigen Refrain enthält ein sehr lieblicher Gesang in *Locrine* II, 1: (B)abaccc$_3$B$_1$ anap.:

> Had *I* wist, quoth spring to the swallow,
> That earth could forget me, kissed
> By summer, and lured to follow
> Down ways that *I* know not, *I*,
> My heart should have waxed not high:
> Mid March would have seen me die,
> Had *I* wist.

Dieses Lied zeichnet sich durch besonderen Wohlklang aus; mit großem Geschick wird in dem Zwiegespräch zwischen Frühling und Schwalbe eine reiche Anzahl heller Vokale verwendet. Die archaischen Wörter: *quoth* und *wist* unterstützen den Dichter aufs wirksamste in der volkstümlichen Gestaltung des Liedes.

Ein durch die Kürze seiner Zeilen sehr wirksames französisches Fischerliedchen leitet die Tragödie *Chastelard* ein:

Le navire
Est à l'eau:
Entends rire
Ce gros flot
Que fait luire
Et bruire
Le vieux sire
Aquilo.

Die frisch und lebendig klingenden 3-silbigen Kurzzeilen erinnern lebhaft an die in gleichem Rhythmus verfaßte zweite und vorletzte Strophe aus den *Djinns* von Victor Hugo. Ebenso ansprechend sind die Kurzzeilen des englischen Liebesliedes, das Rizzio seiner Herrin in *Bothwell* I, 1 vorsingt: $aaabcccbdddeff_2e_4$ jamb. Die Verlängerung der letzten Zeile zu vier Hebungen gibt der Strophe einen festen Abschluß. Auffallend ist der im Englischen selten gebrauchte klingende Ausgang in allen Dreireimen.

Die Leidenschaft des Gebets, das Mary Stuart im Kerker kurz vor ihrer Hinrichtung gen Himmel sendet, wird durch den anapästischen Rhythmus gut wiedergegeben: $abcbddbee_2b_4$ anap.

O Lord my God,
I have trusted in thee;
O Jesu my dearest one,
Now set me free.

In prison's oppression,
In sorrow's obsession,
I weary for thee.

With sighing and crying
Bowed down as dying
I adóre thee, I implóre thee, sét me frée!

Die letzte Zeile skandiere ich als 4-hebig und lasse der zweiten und dritten Hebung drei kurze Silben vorausgehen. In der äußersten Erregung werden die Worte: *I adóre thee, I implóre thee* schnell hintereinander gesprochen, worauf dann fest und eindringlich die Bitte: *„sét me frée"* mit gleichfalls zwei Hebungen folgt.

Beliebte französische Strophenformen verwendet der Dichter in *Chastelard* II, 1: aba_7b_5 silbig und im gleichen Drama I, 2: $abaab_{10}$ silbig. In derselben Szene singt Mary Beaton ein englisches Lied, an dem seine enge Strophenverknüpfung beachtenswert ist. Jede der vier 6-zeiligen Strophen besteht aus drei Reimpaaren, von denen alle ersten und dritten Paare auf den gleichen Reim ausgehen: AabbaA AaccaA$_4$ jamb. In dem Refrain: *"Between the sunset and the sea"* wechselt das erste Hauptwort je nach dem Inhalt der Strophe. Die Bezeichnung *„Song"* gibt Swinburne einem Gesang in *The Sisters* IV, 1 in der Schweifreimstrophe. Die Reimpaare zeigen 4-hebig-trochäischen Rhythmus, die Schweifreime dagegen 2-hebig-jambischen: $aa_4b_2cc_4b_2$. Durch diesen Wechsel werden die Schweifreime besonders scharf hervorgehoben. Ein Lied in *Bothwell* II, 17, "a jesting song, a French court-rhyme no graver than a flower" enthält verlängerte Schweifreimverse: $aa_3b_7cc_3b_7$ silbig.

Auch in Swinburnes Gedichtsammlungen finden wir zahlreiche leichte *songs,* deren Aufbau eine Anlehnung an altfranzösische Strophenformen verrät. Häufig sind die Refraindichtungen, zu deren schönsten *A Match* I,

104 gehört: ABccabAB$_3$ jamb. Der erste und dritte Reim jeder Strophe ist klingend und nur der zweite stumpf; der Wortlaut des Refrains wird in den einzelnen Strophen je nach dem Inhalt ein wenig geändert. Dem gleichen Strophenbau ordnet sich *To a Seamew* III, 211 unter.

Eine besonders kunstvolle Strophenverkettung kennzeichnet die Dichtung *Messidor* II, 197: AbcCababA CdeEcdadA$_3$ anap. Der Anfang der Dichtung kehrt als Refrain am Ende jeder Strophe wieder, und die erste Zeile jeder Strophe ist gleichlautend mit der vierten Zeile der vorhergehenden. Außer einem fortlaufenden Refrain tritt hier noch ein sich nur über je zwei Strophen erstreckender Refrain auf. Einfacher gestaltet sind: *In the Orchard* (Provençal Burden) I, 102: aabaB$_5$ jamb. und *Song before Death* (Form the French) I, 114: ababCC$_4$ jamb.

Leidenschaftlich klingen die abwechselnd in anapästischem und daktylischem Rhythmus verfaßten Verse in *At Parting* III, 100: (B)abaab$_5$B$_2$; der erste, zweite und sechste Vers sind anapästisch, der dritte, vierte und fünfte Vers sind daktylisch:

For a day and a night Love sang to us, played with us,
Folded us round from the dark and the light;
And our hearts were fulfilled of the music he made with us,
Made with our hearts and our lips while he stayed with us,
Stayed in mid passage his pinions from flight
For a day and a night.

Der stumpfe b-Reim zieht sich durch die ganze Dichtung, während der erste Reim wechselt, aber stets gleitend ist und dadurch die Leidenschaft der Sprache erhöht, wie auch der Wechsel zwischen anapästischem und daktylischem Rhythmus ungemein zur Belebung der Dichtung beiträgt. Wie hier, so tritt auch in der ernsteren Dichtung *A Wasted Vigil* III, 39: (B)aab$_5$B$_3$ jamb. der Anfang

jeder Strophe an ihrem Schlusse als Refrain auf. Eine geschickte periodische Einteilung, eine reiche Verwendung von Alliteration und Assonanz, die Anhäufung ausdrucksvoller Redefiguren gestalten die Sprache überaus kraftvoll:

Sunbeam by sunbeam creeps from line to line,
Foam by foam quickens on the brightening brine;
Sail by sail passes, flower by flower gets free;
Couldst thou not watch with me?

Sehr wirkungsvoll ist die Kurzzeile am Ende der vierzeiligen Strophe in *A Child's Pity* V, 281: aba_5b_2 jamb. In *Stage Love* I, 118: $aabb_6$ troch. wechseln stumpfer und klingender Reim miteinander ab; auch hier erfordert „*of her*" eine Akzentverschiebung, um mit „*lover*" zu reimen.

Ein Kennzeichen altfranzösischer Lyrik ist auch die häufige Wiederholung desselben Reimes innerhalb einer Strophe. Wir finden sie in der erweiterten Schweifreimstrophe, die Swinburne mit großer Vorliebe in seinen *songs* benutzt. Nach dem Schema: $aaa_3b_2ccc_3b_2$ jamb. sind das volkstümliche Lied *Madonna Mia* I, 273 und *Ex Voto* III, 81 gedichtet. In dem letzteren drückt Swinburne seine innige Hingabe an die See in den folgenden Versen aus:

Yours was I born, and ye,
The sea-wind and the sea,
Made all my soul in me
A song for ever,
A harp to string and smite
For love's sake of the bright
Wind and the sea's delight,
To fail them never.

In diesen beiden Dichtungen haben die Schweifreimverse klingenden Ausgang, die übrigen stumpfen. Durchweg stumpf klingen aus: *Summer in Auvergne* III, 125 mit

sonst gleichem Aufbau und *Twins* V, 267: aaabcccb$_3$ troch. *Anima Anceps* I, 100 ist in eine 16zeilige Schweifreimstrophe gekleidet: aaabcccbdddbeeeb$_2$ jamb.; für den ernsten Inhalt erscheint der Rhythmus der Kurzzeilen zu leicht. Dieselbe Strophenform verwendet Swinburne in *Winter in Northumberland* III, 113 unter Zusammenziehung der beiden letzten Kurzzeilen zu einem 4-hebigen Vers: aaabcccbdddeff$_2$e$_4$ jamb. Wie wirkungs- und reizvoll der Strophenbau auch an und für sich sein mag, er erscheint für den Inhalt zu leicht, und der Reimreichtum ermüdet bei einer Dichtung von 16 Strophen. *Autumn in Cornwall* III, 127 besteht aus 8-zeiligen erweiterten Schweifreimstrophen: aaabcccb$_3$ jamb. In diesen drei letzten Gedichten haben die Schweifreimverse stumpfen und alle übrigen klingenden Ausgang. Die geschickte Bildung dieser großen Anzahl klingender Reime beweist die glänzenden technischen Fähigkeiten unseres Dichters. Die Dichtungen III, 125, 113 und 127 gehören den *Songs of four Seasons* an, deren schönste *Spring in Tuscany* III, 122 vollständig abweichend aufgebaut ist: abcabc$_4$ dakt. Die Sprache ist wohlklingend und reich an Alliteration und Assonanz; der Satzbau und einzelne Redewendungen sind überaus geschickt gestaltet.

Die Neigung zur Anwendung gleicher Reime tritt noch schärfer in dem kurzen *Song* III, 93: aaaa$_3$ bbbb$_3$ anap. hervor.

> Love laid his sleepless head
> On a thorny rosy bed;
> And his eyes with tears were red,
> And pale his lips as the dead.

In dem volkstümlichen *Child's Song* III, 110 ist der Vierreim zu einer ansprechenden Siebenzeile erweitert worden: aaaaba$_3$b$_2$ jamb. Die eigentliche Schweifreimstrophe verwendet Swinburne nur sehr selten in

seinen *songs*. Für das Auge sehr ansprechend, weniger aber dem Inhalt angepaßt, ist die Schweifreimstrophe in *A Song in Season* III, 101: $aa_2b_4cc_2b_4$ troch.

Thou whose beauty
Knows no duty
Due to love that moves thee never;
Thou whose mercies
Are men's curses,
And thy smile a scourge for ever.

Die Zerreißung in Kurzzeilen entspricht nicht der ernsten Stimmung der Dichtung, zumal die das Reimpaar bildenden 2-hebigen Verse inhaltlich eng zusammengehören. Auch hier können wir nicht umhin, die korrekte Durchführung des klingenden Reimes durch 21 Strophen zu bewundern, allerdings nimmt der Dichter zuweilen gebrochene Reime zu Hilfe. Geschickt aufgebaut sind: *A Child's Battles* V, 287: $aa_3b_2cc_3b_2$ jamb., *Song* III, 67: $aabccb_4$ jamb., *A Birth-Song* III, 77: $aabccb_3d_5ee_3d_5$ jamb., *Rococo* I, 115: $ababcdcd_3$ jamb. und *What is Death* V, 280: $aabbcc_4b_3$ jamb.

Mehrfach findet auch der Dreireim in leichten *songs* Verwendung. Prächtig sind die sieben aus je vier kurzzeiligen Dreireimen bestehenden *Cradle Songs* VI, 73: aaa_3 troch.

Baby, baby bright,
Sleep can steal from sight
Little of your light:
Soft as fire in dew,
Still the life in you
Lights your slumber through.

Wenig ansprechend ist dagegen *A Baby's Epitaph* III, 250: aaa_7 troch.:

Ye that held me dear beheld me not a twelvemonth long:
All the while ye saw me smile, ye knew not whence the song
Came that made me smile, and laid me here, and wrought you wrong.

Wohl um die Leichtigkeit der Kindersprache nachzuahmen, hat der Dichter die Langzeilen durch den Binnenreim gegliedert. Dieser drängt sich indessen unangenehm hervor, zerreißt den Zusammenhang des Sinnes und paßt sich nicht dem ernsteren Inhalt an. Deutlich tritt hier die Unschönheit von gebrochenen Reimen hervor: *held me — beheld me; bade me — forbade me.* Störend wirkt auch das Enjambement zwischen der zweiten und dritten Zeile der zitierten Strophe. Sehr gut sind dagegen die 7-hebig-anapästischen Verse in *After a Reading* VI, 61 aufgebaut: aaa_7 anap. Der Binnenreim fehlt hier, und doch lesen sich die Langzeilen fließend und leicht, und der Kinderton ist im Satzbau und in der häufigen Wiederholung einzelner Wörter gut getroffen:

For the seven times seventh time love would renew
the delight without end or alloy
That it takes in the praise as it takes in the presence
of eyes that fulfil it with joy;
But how shall it praise them and rest unrebuked by the presence and pride of the boy?

Songs ernsteren Inhalts

Dem Dreireim begegnen wir in den ernsteren *songs* nur selten. In *The Song of the Standard* II, 187: aaa_6 dakt. klingen die ausgezeichnet gegliederten Langzeilen machtvoll und kräftig. Alliteration, zuweilen auch in gekreuzter Stellung, und Assonanz erhöhen die Kraft des Ausdrucks und den Wohlklang der Sprache. Melodisch, innig und sinnreich ist die kurze Dichtung *A Child's Future* V, 293: aaa_5 anap.

Häufigere Verwendung findet die Vierzeile. Markig und fest klingen die 3-hebig-anapästischen Verse in *A Song in Time of Order* I, 137: $abab_3$ anap. In unregelmäßigen Abständen kehrt der Refrain:

"While three men hold together
The kingdoms are less by three"

wieder. Das gleiche Versmaß, zu 6-hebig-anapästischen Reimpaaren mit eingeflochtenem Reim angeordnet, liegt dem *Song in Time of Revolution* zugrunde: $aa_6(\alpha\beta\alpha\beta_3)$ anap.

Beim Vortrage dieser Dichtungen würde sich kaum ein Unterschied in ihrem Aufbau erkennen lassen. In *At a Month's End* III, 29: $abab_4$ jamb. wechseln klingender und stumpfer Reim miteinander regelmäßig ab. *From Victor Hugo* III, 154 weist bei gleichem Strophenschema durchweg stumpfen Ausgang auf.

Gewaltig und machtvoll wie die Psalmen und Gesänge des alten Testaments klingen die miteinander regelmäßig abwechselnden Lang- und Kurzzeilen von *Super Flumina Babylonis* II, 34. Dieses Klagelied um die geistige und politische Knechtschaft Italiens mit dem hoffnungsvollen Ausblick auf seine baldige Auferstehung ist von unübertrefflichem Wohllaut; in geschickter Weise ahmt der Dichter die Sprache der alten Psalmen nach:

*B*y the *w*aters of *B*abylon *w*e sat down and *w*ept,
Remembering thee,
That for *a*ges of *a*gony hast endured, and *s*lept,
And wouldst not *s*ee.

Der Strophenbau: $a_5b_2a_5b_2$ anap. ist ausgezeichnet. Die leidenschaftliche Sprache der anapästischen Langzeilen wird schon zum Schlusse durch die Spondeen gemildert, um dann in spondeischen Kurzzeilen ruhig und fest auszuklingen.

Mehrfach verwendet Swinburne die erweiterte Terzinenform, so in der *Dedication* III, 289: $aaba_4$ $bbcb_4$ $ccdc_4$ jamb., in der *Dedication* III, 162: $aaba_4$ $bbcb_4$ anap. und in *Relics* III, 26: $aaba_5$ $bbcb_5$ jamb.

Als sehr geeignet zu ernsteren *songs* erweist sich die Fünfzeile. Alliteration und Assonanz vereinigen sich in *Tenebrae* II, 88: $abaab_3$ anap. zu vorzüglichster Tonmalerei. Die Anhäufung von hellen Vokalen und Reibelauten erweckt in uns die Vorstellung eines nächtlichen Gewittersturms. Wie grellleuchtende Blitze das Dunkel der Nacht durchzucken, so blitzt in den geknechteten, stumpf dahinlebenden Volksmassen zuzeiten die Sehnsucht nach Freiheit und Größe auf:

At *the chill high tide* of the *night*,
At *the* turn of *the fluctuant* hours,
When the waters of *time* are at *height*,
In a *vision* arose on *my sight*
The kingdoms of *earth* and *the* powers.

Ebenso ist *Perinde ac Cadaver* II, 215 gestaltet. Durch liebliche, leichte Sprache zeichnet sich *In a Rosary* VI, 324 aus: $abaab_6$ troch. In eine ungleichmetrische Fünfzeile ist der Lobgesang auf des Dichters Heimatland *Northumberland* VI, 346: $a_5b_2aa_5b_2$ jamb. gekleidet.

Das melodische Lied *By the Wayside* III, 241, der Ausdruck der Freude des achtzigjährigen Greises an einem dreijährigen Knaben, besteht aus 6-hebig-trochäischen Versen, die durch eine kürzere 4-hebige Zeile abgeschlossen werden: $aaba_6b_4$ troch. In das Epos *Tristram of Lyonesse* sind zwei lyrische Gesänge in Fünfzeilen mit derselben Reimstellung eingeflochten: $aabaB_5$ jamb. Der Refrain besteht bei der ersten Dichtung in einer Wiederholung der letzten Halbzeile, bei der zweiten kehrt nur das Schlußwort regelmäßig wieder.

Die bisher besprochenen Fünfzeilen haben ein fest in sich geschlossenes Gefüge, indem erst durch die fünfte Zeile einer der vorhergehenden Verse gebunden wird. Auch loser gebundene Fünfzeilen verwendet Swinburne.

Eines der gewaltigsten und ergreifendsten Gedichte ist *A Marching Song* II, 151: $abab_3b_6$ jamb. *The Sundew* I, 186: $abbab_4$ jamb. weist einige Unebenheiten in Rhythmus und Reim auf. Unvollkommene Reime sind: *it — sweet — heat; memories — she is — cranberries; it — feet — wheat; flower — of her; — water — summer — her.* Wirkungsvoll ist die Abwechslung von 3- und 4-hebigen Versen in *Neap-Tide* III, 238: $a_4bb_3a_4b_3$ anap. *First and Last* V, 255 ist in eine Sechszeile gekleidet, die in ihrem Aufbau an die alte Balladenstrophe erinnert: $a_4b_3a_4b_3a_4b_3$ jamb. Häufig verwendet Swinburne in den längeren Strophen den 3-hebig-anapästischen Rhythmus, so in *Maytime in Midwinter* VI, 64: $ababab_3$ anap.; klingender und stumpfer Reim wechseln miteinander ab.

In *Monotones* II, 219 geht die Sechszeile auf drei Reime in gekreuzter Stellung aus, wovon der mittelste klingend ist: $abcabc_3$ anap.:

Because there is but one truth;
Because there is but one banner;
Because there is but one light;
Because we have with us our youth
Once, and one chance and one manner
Of service, and then the night.

Die häufige Wiederholung einzelner Wörter oder gleichartiger Redefiguren dient zur Belebung und Verschärfung des Ausdrucks. In gleichem Rhythmus sind verfaßt: *An Appeal* II, 211: $abcabca_3$ anap., *Mentana: First Anniversary* II, 52: $abccab_3$ anap. und die ausgezeichnet frische und lebendige Dichtung *The Halt before Rome* II, 40: $abcccab_3$ anap. Jambischen Rhythmus weist die Achtzeile von *A Year's Carol* VI, 181 auf: $aabccbdd_4$ jamb.

Der umfangreiche *Epilogue* II, 226 zu den *Songs before Sunrise* besteht aus 9-zeiligen, nur auf drei Reime ausgehenden Strophen: $aabbabacc_4$ jamb. Dem innigen,

natürlichen Glauben und Gottvertrauen des Volkes entsprechen die schlichte Sprache und der einfache Aufbau des *Jacobite Song* VI, 263. Die Strophen sind abwechselnd 6-zeilig: abccab$_3$ jamb. und 8-zeilig: deddedee$_3$ jamb., und ebenso findet ein regelmäßiger Wechsel zwischen klingendem und stumpfem Reim statt. In *The Year of the Rose* III, 36 werden sieben Zehnzeilen: aabbaccdcd$_3$ anap. von Achtzeilen eingeschlossen: aabbabab$_3$ anap. Die wiederholte Einsetzung einer schweren Silbe für zwei leichte verleiht dem Rhythmus eine gewisse Ruhe. Verschieden gestaltet sind auch die einzelnen Strophen in *Before Parting* I, 184. Die Sechszeile besteht aus einer Vierzeile in 5-hebig-jambischen Versen und aus einem Reimpaar, in dem abwechselnd die erste und die zweite Zeile nur 3-hebig sind: abba$_5$c$_3$c$_5$ deed$_5$f$_5$f$_3$ jamb.

Zuweilen dienen Kurzzeilen zur Belebung dieser längeren Strophenformen, so in *Siena* II, 160: aabbccdd$_4$d$_2$ jamb. und in den beiden Dichtungen auf Mazzini: *After Nine Years* V, 55 und *A New Year's Message* II, 137: aab$_4$b$_2$ccc$_4$ jamb. Sehr wirkungsvoll ist der architektonisch sich verjüngende Aufbau der Sechszeile in *On the Downs* II, 191: aaba$_4$b$_3$b$_2$ jamb:

A *f*aint sea *w*ithout *w*ind or sun;
A sk*y* l*i*ke *f*lameless *v*apour dun;
A *v*alley l*i*ke an unsealed gra*v*e
That no man c*a*res to *w*eep upon,
*Bar*e, *w*ithout *b*oon to cr*a*ve,
Or *fl*ower to s*a*ve.

Man beachte die reiche Tonmalerei, die in der Anhäufung gleicher Konsonanten und Vokale liegt, und die Akzentverschiebungen in der ersten und fünften Zeile.

Die Zwölfzeile von *A Vision of Spring in Winter* III, 94 gleicht einer verkürzten Sonettenform, in die durch eine

Kurzzeile noch eine vorteilhafte Abwechslung gebracht worden ist: $abbaabcd_5e_3cde_5$ jamb. In *A Parting Song* V, 57 sind Reimpaare in abwechselnd 3- und 5-hebig-jambischen Versen zu einer ausdrucksvollen Zehnzeile vereint: $aa_3bb_5cc_3d_5d_3ee_5$ jamb.

Zu einer fortlaufenden Dichtung sind die Reimpaare in *A Song of Italy* II, 249 verbunden $a_5a_3b_5b_3$-c_5c_3 . . . jamb. Die fortlaufende Form paßt sich dem erzählenden Ton der Dichtung, dem durch den ungleichmetrischen Aufbau eine eigenartige Lebendigkeit und Frische verliehen wird, gut an. Die reiche poetische Ausstattung, die leidenschaftliche Sprache gibt der Dichtung einen odenartigen Charakter. Die Sprache ist außerordentlich tonmalerisch und versinnbildlichend, und die reiche Aufeinanderfolge glücklich gewählter Bilder verrät die lebhafte Phantasie unseres Dichters.

Swinburne faßt den Begriff der *songs* sehr weit und gibt ihnen demnach einen sehr verschiedenartigen Aufbau. Die leichteren, schlichteren unter ihnen, die zum Teil den *lyrics* fast gleichkommen, weisen, wie die vorhergehenden Ausführungen ergeben, eine starke Anlehnung an französische Strophenformen auf. Besonders hervortretend sind der regelmäßige Wechsel zwischen klingendem und stumpfem Reim, dem wir sonst in der englischen Dichtung nur selten begegnen, die Verwendung möglichst gleicher Reime innerhalb einer Dichtung und die geschickte Einflechtung von Refrains. Die einfache, natürliche und melodische Sprache dieser Gesänge verleiht ihnen ein unübertrefflich schlichtes und inniges Gepräge.

Swinburne besitzt in hohem Maße alle die Eigenschaften, deren nach Theodore Watts-Dunton (*Encyclopaedia Britannica:* XXX, 273) ein guter *songwriter* bedarf: "To write a good song requires that simplicity of grammatical structure which is foreign to many natures

— that mastery over direct and simple speech which only true passion and feeling can give and which coming from the heart goes to the heart."

Den ernsteren und erhabeneren *songs* legt Swinburne umfangreichere Strophenformen zugrunde, die er der englischen Dichtung entlehnt oder auch neu erschafft und oft innerhalb einer Dichtung verschiedenartig gestaltet. Das Hauptaugenmerk richtet der Dichter auf die innere Gestaltung, auf ausdrucksvolle Redewendung, Redeschmuck, Sprachmelodie und Rhythmus.

c) **The Ballad**

Volkstümliche Balladen

Die Ballade ist den *lyrics* und *songs* sehr nahe verwandt, unterscheidet sich aber von ihnen durch das erzählende Moment und durch eine größere Objektivität. Johnson (a. a. O. p. 61) definiert sie als "a short narrative poem in a simple metre, told in an unaffected, unornamented manner, with very little expression of subjective emotion".

Die Ballade gehört zu den ältesten Volksdichtungen Englands und Schottlands und erreichte ihre Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert, um dann in fast vollständige Vergessenheit zu verfallen. Erst im 18. Jahrhundert erwachte wieder das Interesse für diese volkstümlichen Dichtungen dank der von Percy herausgegebenen Sammlung *Reliques of Ancient English Poetry* und der Nachdichtungen durch Burns. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfreute sich die Balladendichtung einer besonderen Pflege, aber nur wenigen Dichtern ist es so wie Swinburne gelungen, den echt volkstümlichen Ton der alten Balladen zu treffen. Swinburne verdankt diesen Erfolg neben seiner Fähigkeit zu natürlicher, schlichter

Empfindung vor allem dem Gebrauch des nordhumbrischen Dialekts. Jeder Dialekt hat etwas Urwüchsiges an sich und die Naivität der Empfindung spiegelt sich in ihm am treuesten wieder.

Dialektdichtungen sind die Balladen III, 261 bis 288 und I, 279—290. Mit Vorliebe verwendet Swinburne die alte Balladenstrophe $a_4b_3c_4b_3$ jamb. Ausgezeichnet ist die Ballade *The Winds* II, 270, in der der Rhythmus vollständig im Dienste der Veranschaulichung der verschiedenen Stimmungen steht:

O weary fa' the east wind,
And weary fa' the west:
And gin I were under the wan waves wide
I wot weed wad I rest.

O weary fa' the north wind,
And weary fa' the south:
The sea went over my good lord's head
Or ever he kissed my mouth.

Bald fließen die Worte langsam und karg dahin, bald sprudeln sie mit spontaner Gewalt hervor. Im ersten Fall fehlen Senkungen, und die schweren Silben werden gedehnt, im zweiten Fall dagegen werden noch mehr leichte Silben eingefügt. Den gleichen Aufbau haben *A Witch-Mother* III, 273, *A Jacobite's Farewell* III, 281 und *May Janet* (Breton) I, 282, wo der Rhythmus mehrere Abweichungen aufweist. In *The Ballad of Dead Men's Bay* VI, 266 sind die letzten Strophen umfangreicher: 5- bis 10-zeilig gestaltet. In *A Jacobite's Exile* III, 282 folgt auf je zwei 4-zeilige eine 6-zeilige Strophe: $a_4b_3c_4b_3d_4b_3$ jamb. Derartige und andere Erweiterungen der Balladenstrophe finden wir schon in den ältesten Balladen. Auch in *Mary Stuart* II, 1 singt die unglückliche Königin zwei 6-zeilige Balladenstrophen in schottischem Dialekt.

In *A Reiver's Neck-Verse* III, 272 und *The Tyneside Widow* III, 286 schiebt Swinburne vor dem zweiten b-Vers noch einen reimlosen Vers ein und gibt den beiden Schlußversen einen refrainähnlichen Charakter: $a_4(\alpha\alpha_2)b_3$ $c_4(\gamma\gamma_2)D_4B_3$ jamb.

A Reiver's Neck-Verse.

Some die singing, and some die swinging,
And weel wot a' they be:
Some die playing, and some die praying.
And I wot sae winna we, my dear,
And I wot sae winna we.

Der letzte Refrainvers ist stets eine Wiederholung des ersten unter Weglassung der Anrede: „*my dear*." Beide Zeilen haben in allen Strophen gleiche Konstruktion, doch wechselt der Wortlaut je nach dem Inhalt der Strophe; sie gehen aber stets auf den gleichen Reim aus, so daß der b- und der d-Reim sich durch die ganze Dichtung hinziehen.

In *The Bride's Tragedy* III, 276 ist die einfache Balladenstrophe durch Anfügung eines Refrains aus zwei 4-hebigen Versen erweitert worden: $a_4b_3c_4b_3DD_4^1$ jamb.

Infolge des Binnenreimes läßt sie sich in eine 8-zeilige Strophe zerlegen: $\alpha\alpha_2b_3\gamma\gamma_2b_3DD_4^1$ jamb.

"The wind wears roun', the day wears doun,
The moon is grisly grey;
There's nae man rides by the mirk muirsides,
Nor down the dark Tyne's way".
Iń, iń, oút and iń,
Blows the wind and whirls the whin.

Es ergeben sich Schwierigkeiten bei der Skansion des ersten Refrainverses. Er ist oben als 4-hebig bezeichnet worden, wobei die Worte: *in, in, out* gedehnt und durch kurze Pausen von einander getrennt zu lesen sind. Diese anscheinend so kurzen Zeilen füllen dieselbe Zeit wie die

folgenden Verse aus. Der Binnenreim in der ersten und dritten Zeile erhöht das Melodische der Dichtung und läßt sie zum Gesang ganz besonders geeignet erscheinen. *A Christmas Carol* I, 218 ist eine sehr geschickte, balladenartige Behandlung der Weihnachtsgeschichte. Die Strophen zeigen einen 2-zeiligen, refrainartigen Abschluß, in dem der Wortlaut je nach dem Inhalt der Strophen wechselt: $a_4b_3a_4b_3CC_3^1$ jamb. Eine in *Rosamond* II eingestreute Ballade zeigt die Erweiterung der Balladenform zu 9-zeiliger Strophe mit 1-zeiligem Refrain: $a_4b_3a_4b_3c_4b_3ccB_4$ jamb.

Überaus volkstümlich ist die Ballade *The Weary Wedding* III, 261: $a_4B_2a_4B_2^1$ jamb. Es reimen hier auch die 4-hebigen ersten und dritten Zeilen, und die 2-hebigen zweiten und vierten Zeilen erstrecken sich als Refrainverse durch die ganze Dichtung, gestalten sie indessen nicht eintönig, da das Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter reiche Abwechslung in die Dichtung bringt. In der Ballade *The Brothers* VI, 259, die das traurige Schicksal und die bittere Reue eines Brudermörders behandelt, sind die Refrainverse 3-hebig: $a_4B_3a_4B_3^1$ jamb. und in *The Sea-Swallons* I, 288 4-hebig: $aBaB_4^1$ jamb. In einzelnen Strophen fehlen hier die Refrainverse.

The King's Daughter I, 276 weicht von der oberen Form insofern ab, als nur die zweiten Hälften der Refrainverse durch alle Strophen hindurch gleichlautend sind, während die Anfänge sich mit der fortlaufenden Erzählung ändern. Der Form nach ist diesen Dichtungen die finnische Ballade *The Bloody Son* I, 284 verwandt: $aBa_4B_3^1a_4B_2^2$ jamb.

"O where have ye been the morn sae late,
My merry son, come tell me hither?
O where have ye been the morn sae late?
And I wot I hae not anither."
"By the water-gate, by the water-gate,
O dear mither".

Die a-Verse sind 4-hebig und die beiden ersten in jeder Strophe unter sich gleichlautend. Die drei Refrainverse nehmen allmählich an Länge ab, wodurch das zum Schluß mehr zögernde Sprechen in dem Zwiegespräch zwischen Mutter und Sohn markiert wird.

Auch des Reimpaars bedient sich Swinburne in zweien seiner echt volkstümlichen Balladen, in der Dialektdichtung *A Lyke-Wake Song* III, 271 und in *After Death* I, 279, die auch inhaltlich eng zusammengehören: aa_4 troch. In dem ersteren ist das 4-hebig trochäische Versmaß ziemlich regelmäßig durchgeführt; zuweilen fehlt eine unbetonte Silbe, läßt sich aber durch Dehnung der benachbarten schweren Silben oder durch eine kurze Pause leicht ersetzen. In *After Death* weist das zugrundeliegende 4-hebig-jambische Versmaß, wohl in Anlehnung an den eigenartig zerrissenen Inhalt, viele Unebenheiten auf.

Vielfach verwendet Swinburne einfachere refrainlose Strophenformen, besonders in Balladen, die dem Französischen entnommen sind, so in *Les Noyades* I, 48: $abab_4$ anap., *Félise* I, 188: $abab_4b_2$ jamb. und in *The Leper* I, 119: $abab_4$ jamb., deren Stoff der Dichter den aus dem Jahre 1505 stammenden *Grandes Chroniques de France* entnommen hat. Ein französischer "ballad-verse, frayed fringes of old rhymes" in *Chastelard* III, 1 ist in erweiterter Schweifreimstrophe architektonisch aufgebaut: $aaa_6b_4cccb_5$ silbig.

Einen schmucklosen Aufbau haben auch *Aholibah* I, 206: $ababb_4$ jamb. *The Year of Love* I, 291: aab_4b_3 jamb. und *August* I, 215 $aabbcb_4$ jamb. Diese Sechszeile ist als eine Erweiterung der gleichmetrischen Balladenstrophe durch Verdoppelung der beiden ersten Verse anzusehen.

Eine gewählte Ausdrucksweise, melodische Sprache und ein sorgfältig durchgeführter Gedankengang kennzeichnen diese letzteren refrainlosen Balladen als Kunstdichtungen,

während Swinburne in den refrainreichen Dialektdichtungen sich mit gutem Erfolg bemüht hat, die Balladen echt volkstümlich zu gestalten. Schlichte, natürliche Redewendungen verleihen ihnen eine frische Färbung und wirkungsvolle realistische Züge. Auch in den Übertragungen alter Balladen ist es ihm gelungen, die Schlichtheit in Stoff und Sprache vorzüglich wiederzugeben.

Die französische Balladenform

Unter den Werken Swinburnes finden wir eine Reihe von Gedichten, die der Verfasser selbst als *Ballad* bezeichnet. Sie zeigen fast durchweg den Aufbau der französischen Ballade, über die Johnson (a. a. O. p. 309) folgendermaßen urteilt: "The French ballad has nothing in common with the English ballad since it is not folk song but the flower of aristocratic and cultured literary art." Nicht die schlichte Erzählung von Ereignissen aus dem Leben des Volkes in einfachsten Redewendungen bildet den Stoff der französischen Ballade; sie ist nicht Volks-, sondern Kunst- und Gelehrtendichtung. Der Strophenbau ist streng geregelt, der Gedankengang ist wohlgeordnet, und der Inhalt verrät die geistige Kultur des Dichters sowohl im Satzgefüge und in der Wahl der Worte, als auch in dem häufigen Hinweis auf geschichtliche, biblische und sagenhafte Stoffe. Das gilt für die Ballade, wie sie im 14. und 15. Jahrhundert von Froissart, Deschamps und vor allem Villon, dem „Prince of all ballad-makers" geschrieben, und wie sie im 19. Jahrhundert besonders von Banville nachgebildet wurde. F. Davidson weist aber in seiner Dissertation: „Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade," Halle 1900 nach, daß diese Balladenform sich aus der Volksdichtung heraus entwickelt hat, worauf der Refrain, der *envoi* und die

Verwendung des 8- und 10-Silblers, der in der altfranzösischen Dichtung beliebtesten Versmaße, hinweist.

In die englische Dichtung wurde die französische Balladenform von Chaucer durch seine *Balade that Chaucer made* eingeführt. Auch Gower verfaßte einige französische Balladen, dann aber wurde diese Form, wohl des schwierigen Reimes wegen, fast ganz vernachlässigt. Erst in neuerer Zeit bemühten sich Dichter wie Dobson, Bridges, Gosse und vor allem Swinburne, auch diese starre französische Form dem Geiste der englischen Dichtung unterwürfig zu machen.

Swinburne schließt sich in seiner Balladendichtung eng an Villon an, von dem er auch zehn Balladen übersetzt und unter der Bezeichnung *Translations from the French of Villon* III, 133—153 in *Poems and Ballads, Second Series* 1878 veröffentlicht hat. Diese Übersetzungen beweisen, daß Swinburne sich schon vor seiner Reise nach Frankreich, die im Jahre 1882 stattfand, intensiv mit französischer Poesie beschäftigt hat. Eine Sammlung von neun Balladen, Originaldichtungen, erschien im Jahre 1884 unter dem Titel *A Midsummer Holiday* VI, 1—23, und außerdem finden sich noch einige einzelne Balladen verstreut in den Gedichtsammlungen.

Es hatten sich schon früh zwei Haupttypen der französischen Balladendichtung herausgebildet. Der erste Typus besteht aus drei achtzeiligen Strophen in Achtsilblern und aus einem *envoi*, der in seinem Aufbau der zweiten Hälfte der Achtzeile gleicht. Die drei Reime der ersten Strophe werden in allen weiteren Strophen beibehalten und die letzte Zeile kehrt als Refrain regelmäßig wieder. Es ergibt sich das folgende Schema: a b a b b c b C a b a b b c b C a b a b b c b C b c b C. Der *envoi*, das Geleit oder die Zueignungsstrophe beginnt gewöhnlich

mit einer Anrede. Über die Bedeutung des Refrains sagt Davidson: „Es wäre nicht unrichtig, wenn wir den Refrain als die wirkliche Basis der Ballade betrachteten. Die Länge des Refrains bestimmt nicht nur die Länge jeder Zeile, sondern auch die Zeilenzahl und der Sinn der Refrainzeile herrscht durch das ganze Gedicht." Sechs Übersetzungen, die dem *Grant Testament* von Villon entnommen sind, gehören diesem ersten Typus an, indessen weist jede von ihnen Variationen im Versmaß oder in der Anordnung der Strophen auf.

Die *Ballad written for a Bridegroom* III, 144 *(Ballade que Villon donna à un gentilhomme, nouvellement marié, pour l'envoyer à son espouse par luy conquise à l'espée)* besteht aus 5-hebig-jambischen Versen; es seien hier die erste Strophe und der *envoi* zitiert:

At daybreak, when the falcon claps his wings,
No whit for grief, but noble heart and high,
With loud glad noise he stirs himself and springs,
And takes his meat and toward his lure draws nigh;
Such good I wish you! Yea, and heartily
I am fired with hope of true love's meed to get;
Know that Love writes it in his book; for why,
This is the end for which we twain are met.

Princess, give ear to this my summary;
That heart of mine your heart's love should forget
Shall never be: like trust in you put I:
This is the end for which we twain are met.

Das dem Französischen besser entsprechende 4-hebig-jambische Versmaß verwendet Swinburne in der *Ballad of the Lords of Old Time* III, 140 *(Ballade des Seigneurs du temps jadis)* und in der *Ballad of the Women of Paris* III, 142 *(Ballade des femmes de Paris)*. Hier ist die Reimbildung insofern erleichtert, als mit jeder Strophe neue Reime einsetzen. Einige Übertragungen weisen im Anschluß an die Originale keinen regelrechten Balladenbau

auf. So bestehen *The Complaint of the Fair Armouress* III, 133 *(Les regrets de la belle hëaulmière)* aus 10 Achtzeilen, *A Double Ballad of Good Counsel* III, 137 *(Double Ballade sur le mesme propos)* aus 6 Achtzeilen und das *Fragment on Death* III, 139 *(Grant Testament,* str. XL u. XLI) aus 2 Achtzeilen. Allen drei Dichtungen fehlt der *envoi.*

Aus 3 Achtzeilen und dem *envoi* bestehen von Originaldichtungen *A Ballad of Dreamland* III, 85 in 4-hebig-anapästischem Versmaß und schlichtem, fast volkstümlichem Ton und ferner einige Balladen aus der Sammlung *A Midsummer Holiday:* VI, 14 in 5-hebig-trochäischem, VI, 7 in 6-hebig-trochäischem und VI, 21 in 8-hebig-trochäischem Versmaß. Diese Balladen weisen insofern eine erschwerte und kunstvollere Reimbildung auf, als sämtliche 28 Zeilen jeder Dichtung nur auf zwei Reime ausgehen nach dem Schema ababbabA.

Häufiger bediente sich Swinburne der weitschweifigeren Balladenform, die aus drei 10-zeiligen Strophen und einem größtenteils 5-zeiligen *envoi* besteht, der in seinem Aufbau der zweiten Hälfte der 10-zeiligen Strophe gleichkommt:
a b a b b c c d c D a b a b b c c d c D a b a b b c c d c D c c d c C.

Für diese Balladenform bevorzugten die Franzosen den Zehnsilbler. Das ihm entsprechende 5-hebig-jambische Versmaß verwendet Swinburne in *On a Country Road* VI, 9. Hierher gehören auch die Übersetzungen dreier Balladen aus *Le Codicile* von Villon: *The Epitaph in Form of a Ballad* III, 152 *(L'espitaphe en forme de ballade que feit Villon pour luy et ses compagnons, s'attendant estre pendu avec eux)*[1]) schließt sich der oben angeführten Form eng an, während bei den beiden anderen kleine Abweichungen im *envoi* zu verzeichnen sind: *Epistle in Form*

[1]) Vergl. Andrew Langs, Ballads and Lyrics of Old France, 1872.

of a Ballad to his Friends III, 150 *(Espitre en forme de ballade à ses amis)* hat einen 6-zeiligen *envoi* mit der Reimstellung ccDccD und *The Dispute of the Heart and Body of François Villon* III, 148 *(Le débat du cuer et du corps de Villon)* einen 7-zeiligen: cccDccD. Swinburne schließt sich in der Form den Originalen eng an, auch sie haben diese verschieden gestalteten *envois*.

Die gleiche Strophe neinteilung und dieselbe Reimstellung verbindet Swinburne wieder mit den verschiedensten Versmaßen. Wir finden unter seinen Originaldichtungen das 4-hebig-jambische Versmaß in VI, 71 und VI, 69, das 5-hebig-jambische in der ausgezeichneten *Ballad of François Villon, Prince of all Ballad-makers* III, 88, das 6-hebig-trochäische in III, 222, VI, 55, 16, 220, das 7-hebig-trochäische in VI, 11, das 8-hebig-trochäische in VI, 23, das 5-hebig-anapästische in VI, 5 und das 7-hebig-anapästische in VI, 18. *A Ballad of Parting* VI, 115 weicht von der angegebenen Form in der Reimstellung ab: aababcdcdD.

Die Übersetzung *Ballad against the Enemies of France* III, 146 *(Ballade contre les mesdisans de la Franze)*, die den *Poésies attribuées à Villon* entnommen ist, besteht aus drei 11-zeiligen Strophen in 5-hebig-jambischen Versen mit der Reimstellung: ababccddedE und einem 5-zeiligen envoi: ddedE. Balladen in 11-zeiligen Strophen finden sich vereinzelt schon vor Villon (vgl. Raynaud: Les Cent Ballades p. XXVII); die hier verwendete Strophenform, die sich genau dem Original anschließt, ist insofern von Bedeutung, als sie sich später als Hauptstrophenform für den *Chant Royal* einbürgerte. In dieser Dichtungsart, die aus fünf Strophen und einem *envoi* besteht, ist sie vorzugsweise von Marot und in der Neuzeit von Banville verwendet worden.

In den 5-hebig-jambischen Versen dieser Über-

setzung vermissen wir jene abwechslungsreiche Gliederung, die zur Belebung einer Dichtung unentbehrlich ist.

Zum Schluß sei auf die Übersetzung einer aus dem 13. Jahrhundert stammenden französischen Dichtung von Vidame de Chartres hingewiesen:

April. (I, 181)
From the French of the Vidame de Chartres.

When the fields catch flower
And the underwood is green,
And from bower unto bower
The songs of the birds begin,
I sing with sighing between.

When I laugh and sing,
I am heavy at heart for my sin;
I am sad in the spring
For my love that I shall not win,
For a foolish Thing.

Auf sechs solcher 10-zeiligen Strophen folgt ein 3-zeiliger *envoi*, welcher die der Dichtung zu entnehmende Lehre enthält:

The lovers that disbelieve,
False rumours shall grieve
And evil-speaking shall part.

Swinburne behandelt das Original *(„Kault foillissent li boscaige")*. das u. a. in Herrigs Archiv 42, p. 351 abgedruckt ist, sowohl inhaltlich als auch der Form nach sehr frei. Das Original besteht aus 7-silbigen Versen, die zu sechs 10-zeiligen Strophen mit der Reimstellung: abababbba angeordnet sind; erst jede zweite Strophe bringt neue Reime. Diese nur auf zwei Reime ausgehenden Balladenstrophen sind in der altfranzösischen Dichtung nicht ganz selten (vgl. Chatelain a. a. O. pp. 167—179). Bei Swinburne wechselt der Reim mit jeder Strophe und die Reimstellung ist durchaus unregelmäßig, als

Hauptreimschema ergibt sich: ababbcdcdc. Ebenso ist das Versmaß unregelmäßig durchgeführt, es wechseln zur Hauptsache 2- und 3-hebig-anapästische Verse, in Übereinstimmung mit dem Wechsel des Reimes, miteinander ab. Weder das Original noch die Übersetzung weisen einen Refrain auf.

Diese Balladen nach französischem Muster beweisen in hohem Maße Swinburnes metrische Fähigkeiten. Die zahlreiche Aufeinanderfolge gleicher Reime bietet im Englischen viel größere Schwierigkeiten als in der französischen Sprache, die sehr reich an Substantiven mit gleichen Ausgängen ist. Swinburne hat seine Aufgabe mit großem Geschick gelöst. Die Übersetzungen Villonscher Balladen, in denen er inhaltlich und formal dem Original durchaus treu bleibt, zeichnen sich größtenteils durch Frische, Lebendigkeit, gewandten Ausdruck und guten Reim aus. Wie hoch Swinburne die Balladen Villons eingeschätzt, erkennen wir am besten aus seinem eigenen Urteil in *Studies in Prose and Poetry* p. 89: "The old French ballad-form attained its highest possible perfection of tragic or comic excellence, of humorous or pathetic expression, under the incomparable and inimitable touch of Villon."

Swinburne steht mit seiner Wertschätzung Villons nicht vereinzelt unter den modernen englischen Dichtern da. Als unter diesen das Interesse für französische Strophenformen wach wurde, erregten vor allem die Dichtungen Villons große Aufmerksamkeit, die die Gründung einer *Villon-Society* und zahlreiche Übersetzungen Villonscher Balladen zur Folge hatte. Schon 1872 erschienen Andrew Langs Ballads and Lyrics of Old France, und 1878, also in demselben Jahre, in dem Swinburnes Übersetzungen erschienen, veröffentlichte John Payne

im Auftrage der *Villon-Society* eine Übersetzung der Balladen Villons.

Interessant ist der Vergleich, den Swinburne (III 140) zwischen seiner Übersetzung *Ballad of the Lords of Old Time* und der *Ballad of the Ladies of Old Time*, "so incomparably rendered in the marvellous version of D. G. Rossetti" anstellt; er urteilt über seine Übersetzung: "it is as inferior to its companion as is my attempt at translation of it to his (Rossetti's) triumph in that higher and harder field".

In *A Midsummer Holiday* finden wir nichts mehr von dem volkstümlichen Ton altenglischer Balladen; der kunstvollen Strophenform entspricht die vollkommene Stilistik und die gewählte Ausdrucksweise. Wie schön diese Dichtungen auch an und für sich sein mögen, den Charakter von Balladen haben sie nicht. Der Dichter gibt uns lebendige und anschauliche Naturschilderungen und knüpft daran die verschiedenartigsten Reflexionen, so daß das erzählende und das dramatische Moment ganz in den Hintergrund treten.

Swinburne selbst fällt das Urteil über sie, indem er in den *Essays and Studies* p. 85 sagt: "The highest form of ballad requires from a poet at once narrative power, lyrical and dramatical; it must hold in fusion these three faculties at once or fail at its mark."

Zwei Balladen, welche die *Poems and Ballads, First Series*, einleiten, sind dem Inhalt und der Form nach vollständig verschieden von den bisher erwähnten. *A Ballad of Life* I, 1 und *A Ballad of Death* I, 4 bestehen aus 10-zeiligen Strophen nach dem Schema: $ab_5b_3ac_5cd_3ee_5d_3$ jamb., die durch eine 14-zeilige Strophe abgeschlossen werden: $ab_5a_3bcde_5de_3cf_5e_3f_5e_3$ jamb. Die Reimstellung erinnert

an die der Sonette, doch fehlt in den 10-zeiligen Strophen die zweite Vierzeile, während sie in der Schlußstrophe hinter das Sextett gestellt worden ist. Die miteinander unregelmäßig abwechselnden 5- und 3-hebigen Verse ordnen sich dem erzählenden Charakter der Dichtung gut unter und gestalten sie rege und lebendig. Die phantasie- und sinnreiche Allegorie dieser Balladen verrät eine Beeinflussung durch Chaucer und Spenser. Der Allegorie entspricht die bilder- und metaphernreiche, melodische Sprache. Wirkungsvoll ist der durch die Adjektive hervorgerufene, scheinbare Widerspruch in:

„Seemed sad with glad things gone".

Weniger Sorgfalt ist auf den Reim verwendet worden. Schon in der ersten Strophe treten mehrfache Unebenheiten hervor: *grass: was; garmentéd: head; it: feet; dead: comfortéd; transfiguréth: death; doth: mouth.*

d) **The Roundel**

Im Jahre 1882 veröffentlichte Swinburne eine Sammlung von 100 kleinen Gedichten, die er ihrer äußeren Form wegen unter dem Namen *A Century of Roundels* V, 115—193 zusammenfaßte. Der Aufbau dieser Dichtungen ist der französischen Verskunst entlehnt. Schon in der altfranzösischen Dichtung ist das *rondeau* sehr beliebt. Ursprünglich der Volkspoesie angehörend, geht es im 14. Jahrhundert in die höfische Poesie über, um bald zu hoher Blüte zu gelangen, wie H. Pfuhl in seinen „Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais speziell des 14. und 15. Jahrhunderts", Königsberg 1887, nachweist. G. Raynaud definiert das ursprüngliche *rondeau* in ler Introduction zu den *Rondeaux et autres poésies du XV e siècle.* Paris 1889, p. XXXV „une petite chanson destinée à accompagner la danse connue sous le nom de ronde" und fügt zur weiteren Erläuterung hinzu: „Les mots *ronde*

et *rondel* sont employés indistinctement pour désigner au XIIIe siècle la danse populaire conservée encore avec son accompagnement de chant dans les provinces de l'Ouest de la France". Dieser ursprünglich volkstümliche Charakter des *rondeau* und seine Aufgabe, die musikalische Begleitung zu einem Tanze einzukleiden, kennzeichnet sich in seinem Refrainreichtum, der während seiner Weiterentwicklung in der Kunstpoesie allmählich zusammenschmolz.

Die in der altfranzösischen Dichtung für das *rondeau* verwendeten Formen sind überaus mannigfaltig, doch lassen sich nach Raynaud (a. a. O. pp. XXXIV—LI) fast alle auf zwei Grundtypen zurückführen: 1. Das *rondeau simple:* ABaBabAB; es ist dieses die älteste Form, wie sie vorwiegend im 12. u. 13. Jahrhundert und im 14. Jahrhundert von Froissart verwendet wurde. 2. Das *rondeau double:* ABA^1B^1, abAB ababABA^1B^1, eine Erweiterung des *rondeau simple,* die im 13., 14. u. 15. Jahrhundert sehr beliebt war und deren sich Charles d'Orléans fast ausschließlich in seinen *rondeaux* bediente.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts erfährt das *rondeau* in seiner äußeren Gestaltung durchgreifende Veränderungen: die Strophen werden verlängert, während der Refrain verkürzt und schließlich auf eine Wiederholung der Anfangsworte der Dichtung beschränkt wird. Aus all den mannigfach variierten Formen schält sich schließlich eine feste Gestalt heraus: (r)aabba aabr aabbar, das eigentliche Rondeau, das allmählig die anderen Formen verdrängt und in der modernen französischen Dichtung fast ausschließlich Verwendung findet.

In die englische Dichtung wurde das *rondeau* von Chaucer eingeführt und später mit mehr oder weniger großer Freiheit besonders von Occleve und Lydgate nachgeahmt, um dann der Vergessenheit anheimzufallen.

Erst von den modernen englischen Dichtern ist diese zierliche, für die naive und leichte Dichtung so trefflich geeignete Form wieder aufgenommen und von Swinburne am ergiebigsten verwendet worden. Seinem *Century of Roundels* gibt er folgende *Dedication to Christina G. Rossetti* (V, 113) mit:

> *S*ongs light as *th*ese may *s*ound, *th*ough deep and *st*rong
> *Th*e heart *s*pake *th*rough *th*em, *s*carce *s*hould hope to please
> Ears tuned to *s*trains of loftier *th*oughts *th*an *th*rong
> *S*ongs light as *th*ese.
>
> Yet grace may set their sometime doubt at ease,
> Nor need their too rash reverence fear to wrong
> The shrine it serves at and the hope it sees.
>
> For childlike loves and laughters thence prolong
> Notes that bid enter, fearless as the breeze,
> Even to the shrine of holiest-hearted song,
> Songs light as these.

Der Aufbau des *roundels* unseres Dichters läßt sich durch folgendes Schema wiedergeben: (β)abaβ bab abaβ. Es ist dieses eine Gestaltung, die sich auf keine der von Raynaud und Chatelain für das altfranzösische Rondeau angeführten Formen zurückführen läßt, und die augenscheinlich vor Swinburne auch von keinem modernen Dichter verwendet worden ist, so daß wir wohl mit Recht Swinburne als ihren Erfinder bezeichnen dürfen. Von der im Neufranzösischen üblichen *rondeau*-Form (r)aabba aabr aabbar weichen die Swinburneschen Dichtungen durch die Verkürzung der 1. und 3. Strophe auf nur drei Verse, durch die Verlegung des Refrains vom Schlusse der zweiten an das Ende der ersten Strophe und durch die Reimstellung ab. Der Refrain reimt stets mit dem b-Reim und nicht nur, wenn er mehr als eine Silbe zählt, wie White in der Einleitung zu seiner Sammlung: *Ballades and Rondeaux* irrtümlich behauptet. Die

Reimstellung erinnert an die der Terzine, indem die zweite Strophe mit dem b-Reim beginnt. Einer ähnlichen Umstellung des Reimes begegnen wir in den *rondeaux* nur sehr vereinzelt, indessen schon um 1400 bei Eustache Deschamps: $AA^1BB^1A^2$ $babAA^1$ $aabbaAA^1BB^1A^2$ und im 19. Jahrhundert bei Alfred de Musset: (r)abbab babr ababar. Diese Kürze der Form, die enge Strophenverknüpfung durch den reimenden Refrain verleihen den *roundels* unseres Dichters eine ausgezeichnete Abrundung, gestalten sie nach des Dichters eigenem Ausdruck "round as a pearl or a tear".

Swinburne legt seinen *roundels* je nach dem Inhalt die verschiedensten Versmasse zugrunde, sehr häufig schließt er sich indessen dem im Französischen üblichen Versmasse, dem Zehnsilbler an, indem er den Hauptversen das 5-hebig-jambische, den Refrainversen das 2-hebig-jambische Versmaß verleiht. Von den 32 in diesem Versmaße: $(\beta)aba_5\beta_2$ bab_5 $aba_5\beta_2$ jambisch, verfaßten *roundels* seien nur die besten und vollkommensten hervorgehoben. *A Landscape by Courbet* V, 176 und *Three Faces* V, 168—169, ein Loblied auf die Schönheit der italienischen Frauen, zeichnen sich durch gute Tonmalerei und glückliche Anwendung der Alliteration aus. Der Rhythmus ist gut durchgeführt, auch die Zeile "Down the óne steep stréet with slow steps firm and free" in der letzteren Dichtung ordnet sich bei Verschleifung oder Elision von „the one" und schwebender Betonung der ersten Vershälfte dem gewählten Versmaß unter. Wie gut spiegeln in *A Landscape by Courbet* V, 176 die Worte die trübe Stimmung der Landschaft wieder!

In *Guernsey* V, 188 entfaltet unser "poet of the sea" volle Kraft und Macht, die Schönheit und Allgewalt der Natur, insbesondere der See, mit immer neuen beredten Worten zu besingen.

Zu höchster Erhabenheit im Ausdruck schwingt sich Swinburne in dem Zyklus *Autumn and Winter* V, 132 auf, einer Klage über den Tod eines Freundes "with a soul sweet as a sovereign tune" und den Tod R. Wagners, "the strain whence earth was kindled like as heaven in June". — *A Dialogue* V, 123, ein Zwiegespräch zwischen dem Menschen und dem Tod, weist eine vollklingende Sprache und eine gute Rhythmik auf. Die regelmäßige Aufeinanderfolge betonter und unbetonter Silben ist zuweilen, zur Hervorhebung einzelner Wörter und zur Belebung der Dichtung, unterbrochen. Man beachte die Taktumstellung gleich zu Anfang in: "Death, if thou wilt, fain would I plead with thee." In "Canst thou not leave life even thus much to see" fehlt vor "life" die unbetonte Silbe: "leave life" ist gedehnt, mit schwebender Betonung und das darauf folgende "even" einsilbig zu lesen.

Das 5- und 2-hebige Versmaß, indessen in trochäischem Rhythmus, verwendet Swinburne in 13 weiteren *roundels:* $(\beta)aba_5\beta_2$ bab_5 $aba_5\beta_2$ troch. Recht kunstvoll, mit abwechselndem klingendem und stumpfem Versausgang, ist *Time and Life* V, 121 aufgebaut, das sich auch durch gute Alliteration und reichen Bilderschmuck auszeichnet: "ghosts of things that smite and thoughts that sicken" jagen die Zeit, deren Name „Sorge" ist. — Eine Anzahl von Kindergedichten in diesem Versmaß ist Swinburne wieder besonders gut gelungen, so *One of Twain* V, 146, *A Ninth Birthday* V, 156 und vor allem *Not a Child* V, 158, das von großer Frische und Lebendigkeit ist und den kindlichen Plauderton trefflich nachahmt. Wir haben es hier mit einem Zyklus von drei *roundels* zu tun, deren mittelstes ein abweichendes, nämlich nur 4-hebiges Versmaß aufweist. Dieser Belebung eines Zyklus durch Abänderung des Versmaßes unter genauer Anpassung an den Inhalt begegnen wir bei unserem Dichter häufig. —

In *Wasted Love* V, 163: (β)aba$_3\beta_2$ bab$_3$ aba$_3\beta_2$ jamb. charakterisieren die kurzen 3-hebig-jambischen Verse durch ihre Wortkargheit den Zustand vollständiger Hoffnungslosigkeit und stiller Ergebung. In ähnlicher Weise kennzeichnen in dem vierten *roundel* zu *Babyhood* V, 153 die kurzen 2-hebig-jambischen Verse das Unvermögen des Dichters, seiner Empfindung vollwertigen Ausdruck zu verleihen. Die fast durchgehends gebrauchten schweren Silben entsprechen der in gewissem Grade feierlichen Stimmung, aus der heraus die Dichtung entstanden ist.

Babyhood

A Baby shines as bright
If winter or if May be
On eyes that keep in sight
A Baby.

Though dark the skies or grey be
It fills our eyes with light,
If midnight or midday be.

Love hails it, day and night,
The sweetest thing that may be,
Yet cannot praise aright
A Baby.

In scharfem Gegensatz hierzu steht die erregte Sprache der 7-hebig-trochäischen Verse in *The Lute and the Lyre* V, 139: (β)aba$_7\beta_2$ bab$_7$ aba$_7\beta_2$ troch. Über die zahlreichen leichten Silben geht die Sprache schnell und hastig hinweg. Stehen sie an der den Akzent tragenden Stelle, so werden sie zwar leicht gegenüber den benachbarten Silben hervorgehoben, bleiben aber doch an Stärke weit hinter den schweren betonten Silben zurück. Dieses Auf- und Abschweben der Stärke des Akzents trägt mit dazu bei, der Poesie die ihr eigene Melodie und Ausdrucksfähigkeit zu verleihen.

Eine sehr starke Ausdehnung und eine beträchtliche Inhalt-

schwere der Langzeilen verwischen den eigentlichen Charakter des *roundel*. Die weit voneinander getrennten Refrains treten in den Hintergrund und vermögen nicht mehr zu der für das *roundel* so charakteristischen Einheitlichkeit und Abrundung beizutragen.

In dem dritten *roundel* aus dem Zyklus „*The Death of Richard Wagner* V, 135: $(\beta)\text{aba}_7\beta_2$ bab_7 $\text{aba}_7\beta_2$ anap. vereinigen sich das 7-hebig-anapästische Versmaß, die klangvolle Sprache, der Reichtum der Phantasie des Dichters, um uns die Leidenschaft und die Gewalt Wagnerscher Musik vorzuzaubern; wir haben eine überaus schöne Dichtung vor uns, die aber nur der äußeren Form, nicht ihrem Wesen nach ein *roundel* ist. Die Behandlung der Anapäste ist gut. Der gelegentliche Ersatz zweier leichter Silben durch eine schwere, besonders am Ende der Zeilen, bringt eine wünschenswerte Abwechslung in das Versmaß, die Ruhe der Spondeen wirkt ausgleichend auf die Leidenschaft der vorhergehenden Anapäste:

From the depths of the sea, from the wellsprings of earth,
from the wastes of the midmost night,
From the fountains of darkness and tempest and thunder
from heights where the soul would be,
The spell of the mage of music evoked their sense,
as an unknown light
From the depths of the sea.

Sark V, 187: $(\beta)\text{aba}_6\beta_2$ bab_6 $\text{aba}_6\beta_2$ anap. und *In Harbour* V, 115: $(\beta)\text{aba}_5\beta_2$ bab_5 $\text{aba}_5\beta_2$ anap. sind ausgezeichnete Dichtungen, aber auch in ihnen tritt das eigentliche Wesen des *roundel* zu sehr in den Hintergrund.

Nur bei äußerst geschickter metrischer Behandlung vermögen auch die langzeiligen *roundels* die an sie zu stellenden Ansprüche zu befriedigen, wie z. B. in dem sehr kunstvoll aufgebauten *The Roundel* V, 161 und in dem

dritten Roundel zu *In Guernsey* V, 189: $(\beta)aba_5\beta_2$ bab_5 $aba_5\beta_2$ anap. Der Rhythmus der 5-hebig-anapästischen Verse ist hier so leicht, daß ein Eindruck der Schwere nicht aufzukommen vermag. Dasselbe gilt von den 5-hebig-daktylischen Versen in *Recollections* V, 119—120: $(\beta)aba_5\beta_2$ bab_5 $aba_5\beta_2$ dakt. Dieser Zyklus umfaßt drei *roundels*, die durch gleichen Refrain mit einander verbunden sind, so daß auch der b-Reim in allen drei Dichtungen unverändert bleibt. Sehr frisch klingen *Had I Wist* V, 118: $(\beta)aba_6\beta_2$ bab_6 $aba_6\beta_2$ troch. und *Plus Ultra* V, 125, *Past Days* III (V, 131) in gleichem Aufbau. Als sehr geeignet für ein *roundel* erweist sich das 4-hebig-anapästische Versmaß in *A Singing Lesson* V, 165: $(\beta)aba_4\beta_2$ bab_4 $aba_4\beta_2$ anap.

Noch prägnanter und ausdrucksvoller wird das *roundel* durch einen 1-hebigen Refrain gestaltet, den wir häufig als Abschluß von kürzeren, höchstens 5-hebigen Versen finden. Sehr gut gelungen sind dem Dichter *Benediction* V, 150: $(\beta)aba_5\beta_1$ bab_5 $aba_5\beta_1$ troch. und zwei nicht in der Sammlung, sondern erst später veröffentlichte *roundels: At a Dog's Grave* VI, 400: $(\beta)aba_5\beta_1$ bab_5 $aba_5\beta_1$ jamb. und *A Roundel of Rabelais* VI 396: $(\beta)aba_5\beta_1$ bab_5 $aba_5\beta_1$ anap. Mit Vorliebe verwendet Swinburne diesen kurzen Refrain nach 4-hebigem Versmaß, so in *In Harbour* II (V, 115), *Marzo Pazzo* V, 179, *By Twilight* III, 249: $(\beta)aba_4\beta_1$ bab_4 $aba_4\beta_1$ anap. *A Flower-Piece by Fantin* V, 177, *Eros* V, 170—171, *Dead Love* V, 180: $(\beta)aba_4\beta_1$ bab_4 $aba_4\beta_1$ jamb., *To Dora Dorian* V, 160, *Sorrow* V, 172: $(\beta)aba_4\beta_1$ bab_4 $aba_4\beta_1$ troch., *Sleep* V, 173, *On an Old Roundel* V, 174, *Envoi* V, 193: $(\beta)aba_4\beta_1$ bab_4 $aba_4\beta_1$ dakt. Ausgezeichnet sind die *Two Preludes* V, 137—138 zu *Lohengrin* und *Tristan and Isolde* in 3-hebigem Versmaß: $(\beta)aba_3\beta_1$ bab_3 $aba_3\beta_1$ anap.

Indem Swinburne in einigen *roundels* alle b-Verse im Vergleich zu den a-Versen verkürzt, gibt er ihnen ein noch leichteres, zierlicheres Gepräge. Derartig ungleichmetrisch aufgebaute *rondeaux* verwendet zum ersten Mal Christine de Pisan im 14. Jahrhundert. Schlicht und tief empfunden sind die Verse in dem Zyklus *A Dead Friend* V, 126—129: $(\beta)a_4b_3a_4\beta_1$ $b_3a_4b_3$ $a_4b_3a_4\beta_1$ troch. und in zweien nicht zu der Sammlung gehörenden *roundels: In Time of Mourning* III, 244 und *The Recall* III, 248: $(\beta)a_4b_3a_4\beta_1$ $b_3a_4b_3$ $a_4b_3a_4\beta_1$ jamb.

A Dead Friend.

I.

Gone, O gentle heart and true,
Friend of hopes foregone,
Hopes and hopeful days with you
Gone?

Days of old that shone
Saw what none shall see anew,
When we gazed thereon.

Soul as clear as sunlit dew,
Why so soon pass on,
Forth from all we loved and knew
Gone?

Zahlreicher sind *roundels* in ähnlichem Aufbau, indessen mit 2-hebigem Refrain vertreten: $(\beta)a_4b_3a_4\beta_2$ $b_3a_4b_3$ $a_4b_3a_4\beta_2$ jamb. Zu ihnen gehören die lieblichen Kinderlieder: *Etude Réaliste* V, 151—152, *First Footsteps* V, 155 und *A Clasp of Hands* VI, 403—404. In dem sechsten *roundel* von *A Baby's Death* V, 142 haben alle b-Verse dasselbe kurze Versmaß wie der Refrain; dieser tritt dadurch mehr in den Hintergrund, und der eigentliche Charakter des *roundel* wird verwischt.

Außer *The Century of Roundels* hat Swinburne

noch einige *roundels* hinterlassen, denen er einen von seinem üblichen Schema abweichenden Aufbau gibt. Das *Rondel* I, 85: "These many years since we began to be" besteht aus drei gleichartig aufgebauten Strophen, die durch den b-Reim mit einander verkettet sind, während der erste Reim in den einzelnen Strophen wechselt: $(\beta)aabab_5\beta_2$ $ccbcb_5\beta_2$ $ddbdb_5\beta_2$ jamb.

Aus zwei 5-zeiligen Strophen, die aber auf drei Reime ausgehen, besteht das *Rondel* I, 128: „Kissing her hair I sat against her feet"; auch hier wird nur der Refrainreim in der zweiten Strophe wiederholt: $(\gamma)aabbc_5\gamma_2$ ddee $c_5\gamma_2$ jamb. Diese auf mehr als zwei Reime ausgehenden *rondeau*-Strophen sind im Altfranzösischen sehr selten; verwendet wurden sie z. B. im 15. Jahrh. von Alexis (vergl. Chatelain a. a. O. p. 208).

Das *Roundel (From the French of Villon)* VI, 395 schließt sich sowohl dem Inhalt als auch der Form nach eng an das im *Grand Testament* von Villon enthaltene Original an. *Dante Gabriel Rossetti* hat dasselbe *rondeau* in ein schöneres, fließenderes Englisch gebracht, aber wir vermissen bei ihm den dem Original eignen schlichten Ton, den Swinburne vortrefflich wiederzugeben weiß.

A Century of Roundels enthält eine Reihe überaus anmutiger, schöner Dichtungen, in denen der Verfasser aufs trefflichste den zarten, leichten Ton, der die französischen *rondeaux* auszeichnet, wiedergibt. Andererseits liefert Swinburne durch einige seiner *roundels* den Beweis, daß diese Form, obwohl ursprünglich für die leichte, naive Poesie bestimmt, sich sehr wohl zur Einkleidung ernster Gedanken und Empfindungen eignet, wenn man ihr nur ein getrageneres Versmaß unter Vermeidung aller Schwere zugrunde legt. Wie die Form, so ist auch der Inhalt klar, präzise und in sich abgeschlossen. Gerade für

Swinburne, der seiner Phantasie gern in zu umfangreichem Maße freien Lauf läßt, bedeutete diese kurze, ihn zur Konzentration der Gedanken zwingende Form einen großen Gewinn. Die Vorzüge dieser mannigfaltigen Gedichte decken sich mit den Ansprüchen, die Swinburne selbst an diese Dichtungsform stellt:

The Roundel V, 161:

A roundel is wrought as a ring or a starbright sphere,
With craft of delight and with cunning of sound unsought,
That the heart of the hearer may smile if to pleasure his ear
A roundel is wrought.

Its jewel of music is carven of all or of aught —
Love, laughter, or mourning-remembrance of rapture or fear —
That fancy may fashion to hang in the ear of thought.

As a bird's quick song runs round, and the hearts in us hear
Pause answers to pause, and again the same strain caught,
So moves the device whence, round as a pearl or a tear,
A roundel is wrought.

Die Form des *roundel* ist von den neuenglischen Dichtern mit Beifall aufgenommen und von D. F. Blomfield, C. Sayle, Arthur Symons, S. Waddington und B. Weller nachgeahmt worden.

Abschließende Betrachtungen

Der Werdegang Swinburnes

Swinburne ist eine durchaus eigenartige, individuell veranlagte Natur. Seine starken persönlichen Neigungen wiesen seiner geistigen Entwicklung den Weg und machten seine Seele empfänglich für den Einfluß aller ihm geistesverwandten Bestrebungen. An der Hand der metrischen Untersuchungen lassen sich die einzelnen Literaturperioden, denen er in den verschiedenen Zeiten seine besondere Aufmerksamkeit zuwandte, deutlich erkennen. Die ersten Anfänge all dieser vielseitigen Interessen schlummerten schon früh in ihm, wie die *Poems and Ballads*, First Series 1866 beweisen, gelangten aber in den verschiedensten Zeiten zu voller Entwicklung.

In Form und Ausdrucksweise zeigen deutliche Spuren einer gründlichen Kenntnis der Elisabethanischen Literatur durch unseren Dichter die Jugenddramen: *The Queen-Mother* und *Rosamond* 1860 und einige in den *Poems and Ballads*, First Series 1866 enthaltene Dichtungen, wie *The Masque of Bersabe* und *A Christmas Carol*. In den späteren Dramen treten sie mehr zurück, um dann in den *Sonnets on English Dramatic Poets* 1882 und in dem Reimdrama *Locrine* 1887 von neuem zu erscheinen.

Bedeutende Anregungen empfing Swinburne durch die altklassische Literatur, der er schon während seiner Studienjahre in Oxford sein besonderes Interesse

zuwandte. Die Formvollendung antiker Werke regte ihn schon früh zur Nachbildung an. In den *Poems and Ballads*, First Series finden wir die *Hendecasyllabics*, die *Sapphics* und in *Phaedra*, die ersten Anfänge der Nachgestaltung antiker Dramen, die in *Atlanta in Calydon* 1865 weiter fortgesetzt und in *Erechtheus* 1876 zu höchster Vollendung gebracht wurde.

Sehr interessant vom metrischen Standpunkt aus ist die Nachbildung der Pindarischen Odenform, die in die Jahre 1867 bis ca. 1880 fällt. Antike Versmaße und Strophenformen finden wir außerdem in den *Poems and Ballads*, Second Series 1878 und in lateinischen Gesängen der Dramen *Rosamond* 1860 und *Marino Faliero* 1885.

Swinburnes lebhaftes Interesse für Italien, das Heimatland seiner Mutter und das Land der Freiheitskämpfe beweisen die *Songs before Sunrise* 1871, die *Songs of Two Nations* 1875 und das Drama *Marino Faliero* 1875. Eine Neigung für die italienische Literatur erkennen wir in Swinburnes reicher Sonettendichtung, die oft eine genaue Anlehnung an die streng italienische Form zeigt, und in der Nachbildung der Sestinenform. Diese finden wir in den *Poems and Ballads*, Second Series 1878 und in *Bothwell* 1874, während die großen Sonettenzyklen in die Jahre 1875: *Dirae*, 1882: *Sonnets on English Dramatic Poets* und 1894: *A Sequence of Sonnets on the Death of Browning* fallen. Die Anwendung italienischer Strophenformen setzt also bedeutend später ein als die Nachahmung antiker Formen.

Die altschottische Balladendichtung regte Swinburne zu einer Reihe ausgezeichneter Nachbildungen, zum Teil Dialektdichtungen, an. Sie erscheinen in den *Poems and Ballads*, First Series 1866 und Third Series 1889.

Der altfranzösischen Lyrik entlehnte unser

Dichter einen reichen Schatz reizvoller Strophenformen für seine *lyrics* und *songs*, die wir in allen drei Sammlungen der *Poems and Ballads* finden; sie fallen also in die Jahre 1866—1889.

Den nachhaltigsten Einfluß auf Swinburne hat unzweifelhaft die moderne französische Literatur ausgeübt. Wie Victor Hugo, der Meister der Romantiker, die französische Poesie stark beeinflußte, so hat Swinburne bahnbrechend für die englische Dichtung gewirkt. Ihm schließt er sich an in der freien Gestaltung der Strophenformen und des Rhythmus, in dem Interesse für die Poesie des 15. und 16. Jahrhunderts und in seiner Vorliebe für odenartige Dichtungen, die besonders in den *Poems and Ballads*, Third Series 1889, in *Astrophel and Other Poems* 1894 und in *A Channel Passage and Other Poems* 1904 zutage tritt.

Théophile Gautier, ein begeisterter Anhänger Victor Hugos, fesselte unseren Dichter durch seine klang- und farbenprächtige Sprache, durch seinen glänzenden Stil.

Th. de Banville, ein Schüler Gautiers, lenkte Swinburnes Aufmerksamkeit auf die altfranzösischen Strophenformen. Seine *Trente-six ballades joyeuses* lehnen sich an die Balladenform Villons an, die Swinburne gleichfalls als Vorbild diente. Die *Poems and Ballads*, Second Series 1878 enthalten 10 Übersetzungen Villonscher Balladen, denen 1884 in *A Midsummer Holiday* eine Sammlung von Originaldichtungen in französischer Balladenform folgte.

Banvilles Sammlung *Les Rondels* haben Swinburne vielleicht die erste Anregung zu seinem *A Century of Roundels* gegeben, ohne ihn zu einer getreuen Nachbildung der Form zu veranlassen. Es erschien 1882, in dem Jahre der Reise Swinburnes nach Frankreich.

Der Einfluß Baudelaires, des Vorläufers der De-

kadenten, erstreckt sich zur Hauptsache auf den Stoff und macht sich sehr deutlich in den Jugendgedichten Swinburnes, in der scharfen Betonung der sinnlichen Leidenschaft geltend.

Von modernen englischen Dichtern steht Swinburne den Romantikern Byron und besonders Shelley nahe; mit dem letzteren teilt er das feine Verständnis für echte poetische Form und Sprache und das Interesse für die antike Literatur. Vor allem aber empfing er mannigfache Anregungen aus dem Kreise der Präraffaeliten, mit denen er in Oxford und später in London in regem Verkehr stand. Ihnen schließt er sich an in seiner Vorliebe für Allegorien und für eine bilderreiche Sprache, für die mittelalterliche und die antike Literatur.

Strophenbau und Rhythmus.

Wenn heute die Freude an der kunstvollen Form ein charakteristischer Zug der englischen Dichtung ist, so ist das zum Teil Swinburne, dem großen Verskünstler, zu verdanken. Schon die großen Lyriker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Byron, Shelley, Keats und die Lakers hatten sich von den einengenden metrischen Fesseln des 18. Jahrhunderts befreit. Swinburne entwickelt die von ihnen eingeschlagene Methode der engsten Verschmelzung von Form und Inhalt bis zur höchsten Vollendung. Jedem Stimmungswechsel, jeder Seelenregung geben Strophenbau, Versmaß und Rhythmus nach. Er schreibt, wie er selbst hervorhebt, nach der Vorschrift Sir Philip Sidneys: "Look into thine heart and write"!

So hat Swinburne die englische Metrik unendlich bereichert, und mit Recht konnte Watts-Dunton in dem *Preface* zu der Tauchnitz-Ausgabe von *Chastelard and Mary Stuart*, Leipzig 1908, sagen: "Then there leapt

upon the world a man who . . . invented more metres than all his contemporaries — nay more, than all the other poets in the language put together, from Chaucer down to his own day — a man of whom it may be said that he rarely writes a poem without inventing for it a new metre — a metre that is more melodious than could be invented by any other English poet."

Neben der Umgestaltung und Neubildung englischer Formen wendet Swinburne sein Hauptaugenmerk auf fremde Formen. Er gehört zu den Pionieren jener jungen Dichtergeneration, welche die englische Metrik durch die Einführung fremder Strophenformen zu bereichern sucht. Fast scheint es, als sträube sich sein nach Reformierung trachtender Geist gegen die Verwendung altvertrauter Strophenformen. Die Chaucerstrophe, die *ottava rima* und die Terzine verwendet er nur in dem Drama *Locrine*, das in der Form den Elisabethanischen Dramen ähnelt. Vergebens sehen wir uns in seinen Werken nach der Spenser- und In Memoriam-Strophe und nach dem Poulter's Measure um. Zur schärferen Ausprägung des Inhalts und der Stimmung wechselt Swinburne oft den Strophenbau innerhalb einer Dichtung, ein Kunstmittel, das auch Shelley mit Vorliebe anwandte.

Meisterhaft ist der Rhythmus gestaltet. Geschickt und leicht fließen die Verse dahin, bald durch Einstreuung leichter Silben lebhafter, bald durch Anhäufung schwerer Silben ruhig und würdevoll gestaltet. Ein Verdienst Swinburnes ist es, neben dem jambischen Rhythmus auch dem trochäischen und vor allem dem anapästischen volle Anerkennung in der englischen Dichtung verschafft zu haben. "He has revolutionized the whole system of metrical expression. He found the English bound in the bondage of iambic and left it revelling in the freedom of the choriambics, the dactyl and the anapaest," heißt es in der *Encyclopaedia Britannica* XXX, 123.

Sehr selten begegnen wir Unregelmäßigkeiten im Rhythmus, und auch dann sind sie als wichtiges Ausdrucksmittel beabsichtigt. Zuweilen lassen sie sich durch eine Betonung nach Art der Elisabethanischen Zeit aufheben, z. B. in den Versen aus *The Queen-Mother*, II, 1:

"His flawed and curious estimátïón" und
"The golden and refined eléctïón."

Der Rhythmus gibt jedem Wechsel der Empfindung nach und wird zuweilen selbst innerhalb der Strophe geändert. Einzigartig ist Swinburnes Vorliebe für Langzeilen in den ernsteren Dichtungen; in der Art und Weise, wie er diese leicht eintönig wirkenden Verse fließend und melodisch gestaltet, offenbart sich seine geniale poetische Veranlagung.

Die Sprachmelodie

Über den Eindruck, den die erste Sammlung von Swinburnes *Poems and Ballads* bei ihrer Veröffentlichung machte, berichtet ein Zeitgenosse: "We all went about chanting to one another these new astonishing melodies." Swinburne ist ein Sänger! In seinen Versen liegt ein wunderbarer Sang und Klang, und der poetische Sinn, das empfängliche Ohr des Lesers kann sich dem melodischen Zauber seiner Sprache nicht verschließen. Gleich Shelley und den Praeraffaeliten bemüht er sich, das Wort als lyrisches Kunstmittel zu kultivieren und dadurch neue dichterische Schönheiten zu schaffen.

Die Schwingungen seiner Seele scheinen sich wie von selbst den Worten und Versen mitzuteilen, daß sie mit dem Zauber der Musik an unser Ohr dringen. Die Klangfarbe einzelner Töne, die musikalische Abstimmung ganzer Sätze verleihen seinen lyrischen Dichtungen jene zu Herzen gehende Innigkeit und Tiefe, seinen epischen und dramati-

schen Dichtungen Gestaltungskraft und Anschaulichkeit. "It was as if a new magical art had arisen and Swinburne was its master" sagt Woodberry (a. a. O. p. 27—28) "All the senses and not the ear alone are occupied with this music which lulls and dazzles the mind with a magical and exquisite pleasure."

Das Gefühl für Harmonie war Swinburne angeboren und beeinflußte seine poetische Sprache; zugleich aber ist die zielbewußte Verwendung der verschiedensten Kunstmittel zur Erhöhung des melodischen Wohllauts unverkennbar.

Er besitzt ein äußerst feines Gefühl für den musikalischen Wert der einzelnen Laute, und durch Anhäufung musikalisch ähnlich oder gleichklingender Laute versteht er es, die feinsten Regungen, die leisesten Schattierungen seines Gefühlslebens wirksam zum Ausdruck zu bringen. Kein moderner englischer Dichter hat von Alliteration und Assonanz einen so ausgiebigen Gebrauch gemacht wie Swinburne. Ihm gebührt der Ruhm, uns das Melodische, die reiche Modulationsfähigkeit der englischen Sprache erschlossen und dadurch der englischen Dichtung neue Wege gewiesen zu haben. Seine Verse bedeuten die höchste Entwicklung des sinnlich-veranschaulichenden Stils und machen ihn zu einem der bedeutendsten Lyriker Englands.

Ausführliche Untersuchungen über Swinburnes Alliteration und Assonanz enthalten Wollaegers *Studien über den poetischen Stil Swinburnes,* Diss. Heidelberg 1899.

Großen Wert legt Swinburne auf die tonmalerischen Wirkungen des Reimes und urteilt über sie in seinen *Essays and Studies:* "Rime is the natural condition of lyric verse in English, a rimeless lyric is a maimed thing, and halts and stammers in the delivery of its message. To throw away the natural grace of rime

from a modern song is a wilful abdication of half the power and half the charm of verse.“ Tatsächlich verwendet Swinburne den Reim in fast allen seinen Dichtungen, fügt ihn zuweilen sogar antiken Metren und Gedichten in lateinischer Sprache ein. *Locrine* bedeutet einen verfehlten Versuch, den Reim von neuem in das Drama einzuführen.

Besondere Sorgfalt verwendet der Dichter auf die Reinheit der Reime, die sich zum Schluß seiner dichterischen Laufbahn zu höchster Vollkommenheit steigert. Die Untersuchungen von Wollaeger und A. Gabrielson ergeben in den *Poems and Ballads,* First Series 1866 mehrfache phonetische Unreinheiten des Reimes, während diese in *A Channel Passage* 1904 vollständig fehlen.

Auffallend häufig begegnen wir dem Binnenreim, der teils rhythmischen, teils tonmalerischen Zwecken dient. In seiner Verwendung ist Swinburne zuweilen zu weit gegangen und bewirkt eine Zerstückelung und Überlastung des Verses. Den Binnenreimen verwandt sind die Endreimformeln, wie: „fleet sweet swallow,“ „light and might,“ „dust and rust.“ Durch sie weiß Swinburne ausgezeichnete Wirkungen zu erzielen.

In bezug auf die Gestaltung des Reims ist der Einfluß französischer Dichtung, in der er eine bedeutende Rolle spielt, unverkennbar. Echt französisch ist der regelmäßige Wechsel zwischen klingendem und stumpfem Reim, den wir sehr zahlreich in den lyrischen Dichtungen, besonders in den dem Französischen entlehnten Strophenformen, antreffen. Auf französischen Einfluß weist auch die verhältnismäßig häufige Verwendung reicher und gebrochener Reime hin, die seine ersten Werke unvorteilhaft beeinflussen.

Kein zweiter Dichter hat uns eine so reiche Anzahl von Refraindichtungen hinterlassen wie Swinburne. Er liebte den Refrain, weil er zwei seiner dich-

terischen Hauptbestrebungen zu unterstützen vermag: die regelmäßige Wiederkehr des gleichen Rhythmus und Klanges erhöht den Wohllaut der Dichtung, die häufige Wiederholung derselben Worte ist ein ausgezeichnetes Ausdrucksmittel. Swinburne verwendet den Refrain mit großem Geschick und Feingefühl und weist ihm die Stelle an, die ihm seinem Wesen nach gebührt. Der Refrain schmückt und belebt die schlichten *lyrics* und *songs*, die volkstümlichen schottischen Balladen und die Dichtungen in französischen Strophenformen: die *roundels* und die Balladen.

Der poetische Stil

Swinburne ist eine impulsive und begeisterungsfähige Natur. Alles Hohe, Schöne und Erhabene, die ewige Natur, das Wesen und das Schicksal der Menschheit, der Völker und der einzelnen Menschen erfassen das Tiefinnerste seiner Seele und rufen in ihm jene gehobene Stimmung hervor, die der Urquell jeder dichterischen Schöpfung ist. Seine ganze Seele legt er in seine Dichtung, und aus dem unerschöpflichen Born seiner reichen Phantasie strömen ihm Bild auf Bild, Vergleich auf Vergleich, Metapher auf Metapher zu und suchen in Worten ihren Ausdruck.

Oft führt die Begeisterung den Dichter zu weit. Die Freude am Stoff oder am Wohlklang der Sprache lassen ihn denselben Gedanken in immer neue Bilder und Allegorien kleiden, zuweilen bis zur Verdunkelung des Gedankens. Dieses Überströmen seiner Phantasie hat dem Dichter oft den Vorwurf des Mangels an Gedankentiefe oder den der Oberflächlichkeit eingebracht. Zutreffender ist das Urteil Woodberrys (a. a. O. p. 4 u. 6): "The gift of Swinburne is to be capable of passion. Enthusiasm is inseparable from him . . . Its monotone, though

in part due to the quality of the resonance and to the sameness of the imagery, is essentially emotional, the monotone of profound and unchangeable depth in the feeling itself which is a constituent of the eternal nature of man."

Wie in der metrischen Form, so ist Swinburne auch im Stil überaus vielseitig. Während er in der begeisterungsvollen, bilder- und allegorienreichen Sprache sich würdig den Praeraffaeliten, Shelley und seinem französischen Meister Victor Hugo an die Seite stellt, weiß er andererseits den schlichten, einfachen Ton der Volkslieder vorzüglich zu treffen. Den Stil der Bibel in seiner „vollkommenen Vereinigung von Pathos und Sinnlichkeit" gibt er ebenso treu wieder wie die schmucklosere Sprache der Elisabethanischen Zeit. Geschickt weiß er in Dichtungen, die ältere Stoffe behandeln, archaische Ausdrücke einzuflechten, und meisterhaft sind seine Dialektdichtungen.

Eigenartig ist auch der Satzbau Swinburnes. Mit langen, an poetischem Schmuck reichen Sätzen kontrastieren in schärfster Weise kurze, prägnante und ausdrucksvolle Sätze. Wiederholungen einzelner Wörter, Zusammenstellungen von Verben, Substantiven, Adjektiven entgegengesetzter Bedeutung dienen ihm zur sinnlichen Veranschaulichung. Swinburnes Originalität auch in dieser Beziehung behandelt in ausführlicher Weise Wolläger. Er weist auf die Archaismen hin, auf die Prägung neuer Wörter, z. B. neuer Zusammensetzungen: *to upbuild, to meward.*

Swinburne gestaltet seine Sprache im Hinblick auf die Anschaulichkeit, darum liebt er schroffe Gegenüberstellungen wie: *Love or unlove, unknow me or know,* zusammengesetzte Adjectiva: *allsought-for, heart-lightening, sea-washed,* paradoxe Redewendungen: *deathless shall be the death, the name be nameless,* Verba

mit stammverwandten Objekten: *pray with prayers.*

Swinburne ist eine bedeutende Erscheinung unter den Dichtern Englands. In der metrischen und poetischen Behandlung seiner Werke hat er die altgewohnten Pfade verlassen und der Dichtkunst neue, erfolgreiche Wege eröffnet. Bahnbrechend wirkt er in der freien Behandlung des Strophenaufbaus, der abwechslungsreichen Gestaltung des Rhythmus und vor allem durch die Betonung des musikalischen Moments in der Dichtkunst. Er ist der größte Sänger unter den Dichtern Englands, und als solchem ist ihm ein bleibender Ruhm sicher.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

I. Bibliographie Swinburne's.

Swinburne's Poems. Chatto & Windus, London 1904.
Swinburne's Tragedies. Chatto & Windus, London 1905.
Swinburne: Essays and Studies. London 1875.
Swinburne: Studies in Prose and Poetry. London 1894.
Chambers's Cyclopaedia of English Literature. London 1901.
Edinburgh Review.
Encyclopaedia Britannica. London 1903.
Gabrielson, A.: Rime as a criterion of the pronunciation of Spenser, Pope, Byron and Swinburne. Upsala 1909.
Kassner, R.: Die Mystik, die Künstler und das Leben. Leipzig 1900.
Pughe, F. H.: Führende Dichter im Zeitalter der Königin Viktoria. Wien 1904.
Quaterly Review.
Sharp, W.: Atalanta in Calydon and Lyrical Poems by A. Ch. Swinburne. Leipzig 1901.
Strodtmann: Dichterprofile. 1879.
Woodberry, G. E.: Swinburne. London 1905.
Wratislaw, Th.: A. Ch. Swinburne. London 1900.

II. Metrische Werke und Abhandlungen.

Alden, R. M.: English Verse. New York 1904.
Banville, Th. de: Petit traité de la poésie française. 1872.
Brücke, E.: Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst. Wien 1871.
Chatelain, Henri: Recherches sur le vers français au 15. siècle. Paris 1907.
Corson, H.: A Primer of English Verse. Boston 1902.
Davidson, F.: Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade. Diss. Halle 1900.
Goodell: Quantity in English Verse. Transactions of the American Philological Society 1885.
Gottschall, R. v.: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. Breslau 1893.

Johnson, C. F.: Forms of English Poetry. New York 1904.

Kaluza, M.: Englische Metrik. Berlin 1909.

Kastner, L. E.: A History of French Versification. Oxford 1903.

Lewis, C. M.: The Principles of English Verse. New York 1905.

Langlois, M. E.: Recueil d'arts de seconde rhétorique. Paris 1902.

Luick, K.: Über Sprachmelodie in deutscher und englischer Dichtung, Germanisch-Romanische Monatsschrift. Januar 1910.

Minor, J.: Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg 1902.

Noack, F.: Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik. Marburg 1899.

Omond, T. S.: A Study of Metre. London 1907.

Omond, T. S.: English Metrists. London 1907.

Orth, F.: Über Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik, Cassel 1882.

Pfuhl, H.: Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais speziell des 14. und 15. Jahrhunderts. Königsberg 1887.

Raynaud, G.: Rondeaux et autres poésies du XVe siècle, Paris 1889.

Raynaud, G.: Les Cent Ballades. Paris 1905.

Schipper, J.: Bibliographie des Chansonniers Français des XIIIe et XIVe siècles. Paris 1884.

Schipper, J.: Altenglische Metrik. Bonn 1881.

Schipper, J.: Neuenglische Metrik. Bonn 1888.

Stengel, E.: Der Strophenausgang in den ältesten französischen Balladen und sein Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock. Zeitschrift für frz. Sprache und Literatur 85 ff.

Stengel, E.: Lehre von der romanischen Sprachkunst, Gröbers Grundriß der germanischen Philologie II, 1—90.

Theys, A. J.: Métrique de Victor Hugo. Liège 1896.

Thurau, G.: Der Refrain in der französischen Chanson. Berlin 1901.

White: Ballades and Rondeaus, Chants Royal, Sestinas, Villanelles etc., selected by Gl. Wh. The Canterbury Poets 1887.

Wölk: Geschichte und Kritik des englischen Hexameters (Normannia Bd. III). Berlin 1909.

III. Phonetische Werke und Abhandlungen.

Eggert: Untersuchungen über Sprachmelodie. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 49, 1908.

Meyer, Ernst: Englische Lautdauer. Leipzig 1903.

Scripture: Elements of Experimental Phonetics. London 1902.

IV. Sonstige Werke:

Villon, Fr.: Oeuvres complètes de Fr. V., herausgegeben von A. Longnon. Paris 1892.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 42: Die altfranzösische Liederhandschrift.

Lebenslauf

Am 21. Febr. 1878 wurde ich Maria Kado zu Memel, Ostpreußen geboren. Im evangelischen Glauben erzogen, besuchte ich die höheren Mädchenschulen zu Pillau und Königsberg Pr. und das höhere Lehrerinnenseminar des Herrn Schulrat Heinrich zu Königsberg Pr. Nach Ablegung der Prüfung der Lehrerinnen für höhere Mädchenschulen zu Ostern 1896 war ich einige Jahre als Haus- und Privatlehrerin tätig, hielt mich von September 1900 bis Januar 1902 in England, und zwar in London und Margate, auf und unterrichtete von Ostern 1903 bis Oktober 1905 an der Privat-Mädchenschule zu Dt. Eylau.

Oktober 1905 kehrte ich nach Königsberg i. Pr. zurück, um mich an der Kgl. Albertus-Universität dem Studium der englischen Philologie, der Naturwissenschaften und der Philosophie zu widmen. Inzwischen bereitete ich mich privatim auf die Reifeprüfung vor und legte sie Ostern 1907 an der Oberrealschule auf der Burg zu Königsberg i. Pr. ab. Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 1. Juni 1910.

Während meiner Studienzeit besuchte ich die Vorlesungen folgender Herren Professoren und Dozenten:

Ach, Baumgart, Benrath, Blochmann, Deubner, Dunstan, Goedeckemeyer, Hallervorden, Johnson, Kaluza, Kaufmann, Klinger, Kowalewski, Lassar-Cohn, Schmidt, Sornquist, Volkmann, Walter.

Herrn Geheimrat Prof. Dr. Kaluza spreche ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus für die Anregung zu vorliegender Arbeit und für die stets bereite Hilfe während ihrer Ausführung und ihrer Drucklegung. Auch Herrn Prof. Dr. Schultz-Gora schulde ich für so manche Anregung Dank.